

Mattias Krohn Nielsen

Masteroppgave i musikkvitenskap

# Symfonisk populærmusikk

Arrangering av symfoniorkester  
i populærmusikalske crossover-prosjekter





**Mattias Krohn Nielsen**  
**Masteroppgave i musikkvitenskap**

# **Symfonisk populærmusikk**

**Arrangering av symfoniorkester  
i populærmusikalske crossover-prosjekter**

**Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, våren 2013**

Forsidefoto: Per Ole Hagen, [artistpicturesblog.com](http://artistpicturesblog.com) (gjengitt med tillatelse)

# Takk til

I en oppgaveprosess som strekker seg over to år er det mange personer som fortjener en takk. Først og fremst vil jeg takke mine to veiledere, Even Kruse Skatrud og Hans T. Zeiner Henriksen. Even har fullt mitt satslæreløp fra tredje semester på bachelornivå og helt fram til denne masteroppgaven. Han har vært en viktig person for min satslæreinteresse og har bidratt med spennende og inspirerende tanker om de ulike arrangementene. I tillegg er det svært inspirerende å ha en veileder som også praktiserer emnet jeg skriver om, og som dermed har både førstehåndskunnskap og gode kontakter i arrangørmiljøet. Hans har bidratt med viktig kunnskap, særlig i det populærmusikalske elementet av oppgaven, og har også vært en svært hjelpende ”akademisk pekefinger”.

Jeg vil også rette en stor takk til Eivind Buene, Erlend Skomsvoll, Gaute Storås og Helge Sunde, som har vært svært behjelpelige ved å la meg studere deres partiturer.

Pappa fortjener også en stor takk for korrekturlesing og enestående kunnskap om smarte word-triks og velfungerende layout-løsninger.

Jeg vil takke Per Ole Hagen for å la meg trykke hans bilde av Galder og KORK, jeg vil takke Magnus for et kritisk metal-blikk og gode kaffepauser, og Sverre for hans engasjement i en hver satslærediskusjon. I tillegg vil jeg takke familie og venner som har hjulpet med alt fra det faglige til det som er så lite faglig at man heldigvis glemmer oppgaven fra tid til annen.

Til slutt vil jeg si tusen takk til Tora, som har fulgt oppgaven fra søknadsfristen til masterstudiet og fram til i dag. Takk for et kritisk blikk når det trengtes og et beroligende ord når det trengtes. Takk for strålende innsportmat og tålmodighet for at døgnet ikke alltid har nok timer.

*Mattias Krohn Nielsen  
Oslo, april 2013*



# Innhold

<b>Kapittel 1: Introduksjon.....</b>	<b>1</b>
Personlig bakgrunn.....	1
Musikalsk bakgrunn.....	1
Tema, problemstilling og forskningsspørsmål.....	3
Avgrensing og definering av begreper.....	4
Oppgavens disposisjon.....	5
Mine forutsetninger.....	5
<b>Kapittel 2: Analysemetode .....</b>	<b>7</b>
Walter Pistons orkestreringsanalyse .....	9
Arrangement og orkesterets plass i lydbildet.....	12
Hermeneutisk tilnærming og Joseph Kermans <i>criticism</i> .....	13
Tilnærming til tekstaspektet.....	17
Kapittelkonklusjon .....	17
<b>Kapittel 3: Bjørn Eidsvåg – Eg Ser .....</b>	<b>19</b>
Arrangering og orkestrering.....	20
Arrangementets forhold til teksten.....	27
Orkesterets fokus i lydmiksen.....	28
Oppsummering og kommentar.....	31
Kapittelkonklusjon .....	32
<b>Kapittel 4: Come Shine &amp; KORK – Somewhere Over the Rainbow .....</b>	<b>35</b>
Arrangering og orkestrering.....	36
Arrangementets forhold til teksten.....	41
Orkesterets fokus i lydbildet .....	42
Oppsummering og kommentar.....	43
Kapittelkonklusjon .....	45
<b>Kapittel 5: Dimmu Borgir og Prague Philharmonic Orchestra – Progenies of the Great Apocalypse .....</b>	<b>47</b>
Arrangering og orkestrering.....	50
Arrangementets forhold til teksten.....	55
Orkesterets fokus i lydmiksen.....	56
Oppsummering og kommentar.....	58
Kapittelkonklusjon .....	60
<b>Kapittel 6: Vamp og Kringkastingsorkesteret – 13 Humler .....</b>	<b>61</b>
Arrangering og orkestrering.....	62
Arrangementets forhold til teksten.....	65

Orkesterets fokus i lydmiksen.....	67
Oppsummering og kommentar.....	68
Kapittelkonklusjon .....	70
<b>Kapittel 7: Sammenligning.....</b>	<b>71</b>
Orkestrering og arrangering .....	71
Instrumentering .....	73
Symfonisk populærmusikk – fungerer det? .....	76
Oppsummering og kommentar.....	79
<b>Kapittel 8: Konklusjon .....</b>	<b>81</b>
Oppsummering .....	81
Konklusjon .....	82
<b>Kilder.....</b>	<b>85</b>
<b>Vedlegg.....</b>	<b>89</b>



# Kapittel 1: Introduksjon

---

## Personlig bakgrunn

Populærmusikk og symfoniorkester – en popartist får et *backing band* på 50-60 musikere og et elektrisk band får et stort akustisk orkester å forholde seg til. Hvordan løses arrangementene til disse prosjektene? Hvordan får man et klassisk symfoniorkester til å passe inn i en populærmusikalsk låt? Dette er spørsmål som danner grunnlaget for denne oppgaven. Hvordan arrangøren løser orkestrering og arrangering i symfoniorkesterets møte med populærmusikken. Min bakgrunn for å ta tak i dette emnet bunner først og fremst i en stor interesse for satslærefaget, men også at jeg som lytter og utøver i stor grad er forankret i populærmusikken. Fusjonen av disse to interessene gjør at dette emnet er noe jeg ser på som veldig spennende, både på et faglig og personlig plan. I tillegg er dette en arrangeringsstil faller litt mellom to stoler i undervisningssammenheng. Satslæreundervisningen fokuserer på andre felter, der den klassiske satslæren tar utgangspunkt i den klassiske tradisjonen, mens den rytmiske satslæren ofte baserer seg på prinsipper fra jazztradisjonen. Dette er helt naturlig og min oppgave vil på ingen måte bli en kritikk av satslæretradisjonen, men jeg mener likevel det er spennende og viktig å ta tak i arrangementen som opererer i midten av to tradisjoner som er så godt forankret på hver sin fløy. I et land som Norge, med åtte profesjonelle symfoniorkestre, og mange amatørorkestre, synes jeg det er viktig å opprettholde et mangfold i repertoarene, som også strekker seg utenfor det tradisjonelle klassiske repertoaret, og at det dermed åpnes opp for samarbeid på tvers av stilarter og sjangere.

## Musikalsk bakgrunn

Hvis det påstås at folk som kun hører på populærmusikk aldri hører på symfonisk musikk, er dette en påstand som lett kan avlives. Symfoniske elementer har lenge vært å finne i populærmusikken, med The Beatles og deres produsent George Martin som pionerer innen eksperimentering med instrumentering på 1960-tallet. «With Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, the Beatles kicked off an era of self-conscious experimentation with the instrumentation and stylistic features of classical music» (Walser 1993:61). I 1980-tallets

ballader var det ofte store orkestrale lydbilder, riktignok som oftest i form av flere lag med synthesizere, og i 90-talls-rocken finner man for eksempel Metallicas «S&M»-prosjekt, en live-utgivelse basert på to konserter med Metallicas tungrock i samspill med San Francisco Symphony Orchestra (1999). I nyere pophistorie har for eksempel Lars Horntvedts arrangering og produsering for artister som Marit Larsen (2006) og Susanne Sundfør (2010) brakt symfoniske elementer inn i den norske popmusikken, og i utlandet har arrangører som Owen Pallett brukt fulle symfoniorkestere i plateutgivelser med indie-band som for eksempel Arcade Fire (2007) og The Last Shadow Puppets (2008). Det vil naturligvis være en lang liste av større og mindre prosjekter som har blitt gjort. I tillegg til dette har den vestlige lytter, gjennom hele 1900-tallet, sannsynligvis hørt mye symfonisk musikk i form av den tradisjonelle vestlige filmmusikken, som har blitt en stor industri i den vestlige populærkulturen.

Som norsk musikkstudent er det klart at Kringkastingsorkesteret (KORK) har en spesiell stilling i en oppgave som tar for seg symfoniorkester i populærmusikk, og det er viktig å påpeke at jeg ikke påstår at denne crossover-sjangeren er en ny trend. Som husorkester i for eksempel Melodi Grand Prix og fredspriskonsertene har KORK, fra siste halvdel av 1900-tallet til i dag, vært et orkester som også gjør populærmusikalske prosjekter. Men jeg vil likevel påstå at det etter 2000 har vært et oppsving i prosjekter med popartister og symfoniorkester – her i Norge, særlig i kjølvannet av KORKs overgang til et mer allsidig og sjangerbredt orkester. KORK var truet med nedleggelse etter NRKs driftunderskudd på 90-tallet, men NRK-styret besluttet i 2002 at KORK skulle bestå, mot at orkesteret, i utgangen av 2005, klarte å skaffe 35% egeninntekter (Bjørnskau 2002). Etter at det nok en gang ble rettet sterk kritikk mot KORKs økonomi i en rapport i 2005 ble Martin Revheim ansatt som orkestersjef sommeren 2006. Med erfaring fra konsertstedet Blå i Oslo og Kongsberg Jazzfestival, var han med på å peile ut orkesterets nye retning under slagordet «hele landets orkester» (Bakkemoen 2006a). «Hele landets orkester skal ikke bare være et coolt slagord, men en realitet. Vi må gjøre uventede ting og ikke være redd for å overraske» sa Revheim til VG (ibid.). Denne nye retningen bærer fort frukter, og høsten 2006 toppe KORK salgslistene i Norge med CD-utgivelsen «I Full Symfoni» med Vamp (VG-lista). Denne utgivelsen er en av fire prosjekter jeg skal se nærmere på i denne oppgaven.

Jeg skal i denne oppgaven ta tak i prosjekter gjort etter 2000 og ha fokus på arrangørens arbeid med arrangering og orkestrering av slike prosjekter. Denne trenden stiller nye krav til arrangøren som, ved siden av en orkestreringskunnskap fra den klassiske tradisjonen, må kunne beherske like bredt sjangerspenn som artistene den skriver for representerer. Den klassiske tradisjonen har ofte tydelige og definerte orkestreringsteknikker i ulike sjangre, mens populærmusikken har langt fra like definerte sjangergrenser. «Nowhere are genre boundaries more fluid than in popular music» (Walser 1993:27). Med disse flytende grensene i tillegg til et fokus på bandinstrumenter og elektroniske instrumenter framfor orkesterinstrumenter er det svært lite definerte sjangerkjennetegn innen symfonisk populærmusikk. Valgene som tas gjøres av arrangøren (i noen tilfeller i samarbeid med artisten) og fører dermed til veldig individuelle løsninger.

## **Tema, problemstilling og forskningsspørsmål**

Hvordan balanserer man kompleksiteten mellom en poplåt og et symfoniorkester? Hvordan holder man interessen oppe i en ofte repetitiv sjanger? Hvordan sysselsettes et orkester i en sjanger som i mange tilfeller er basert på få elementer? Og hva slags stilling har orkesteret i arrangementet? Er det et viktig element eller er det først og fremst et supplement til bandet? Hvordan forholder arrangøren seg til teksten? Dette er spørsmål som er viktige i denne oppgaven.

Jeg har valgt ut fire analyseobjekter, fordelt på ulike populærmusikalske sjangere for å få et bredt spekter av den symfoniske populærmusikken, og på samme tid ha mulighet til å se om det er elementer som går igjen, eller er tydelig ulike, hos de forskjellige arrangørene og de ulike sjangrene. Hvordan tilpasses arrangementet den gitte sjangeren? Er det tydelig forskjell i arrangeringsteknikkene i de ulike sjangrene, eller er det først og fremst artisten/bandet som stadfester dette? Hvordan arrangeres et massivt orkester i en skjør vise? Og hvordan løses den samme besetningen i black metal-sammenheng?

På bakgrunn av dette blir min problemstilling følgende:

*Hvordan løser ulike arrangører prosjekter med populærmusikk og symfoniorkester, hvilke arrangeringsteknikker brukes, og hvilke virkninger har dette på populærmusikken?*

I tillegg har jeg følgende forskningsspørsmål som går dypere inn i problemstillingen:

*Hvordan skaper arrangøren et helhetlig lydbilde av det symfoniske og populærmusikalske?*

*Hvordan holder arrangøren interessen oppe i en ofte repetitiv sjanger?*

*Hvordan forholder arrangementet seg til teksten og stemningen i låta?*

## **Avgrensing og definering av begreper**

Noen av begrepene jeg bruker er det viktig å redegjøre for. I sammenheng med artister som for eksempel Dimmu Borgir og Come Shine må man ikke forveksle *populærmusikk* med *popmusikk*-begrepet. I denne oppgaven vil jeg også se på mangfoldet av sjangere der symfoniorkester brukes, og tar derfor utgangspunkt i det tredelte skillet mellom *folkemusikk*, *kunstmusikk* og *populærmusikk*, bl.a. brukt av Philip Tagg (2000:76), der populærmusikk-begrepet representerer rytmisk musikk.

Når jeg kaller prosjektene med symfonisk populærmusikk for *crossover-prosjekter* er min bruk av crossover-begrepet også noe som bør redegjøres for, da jeg i denne sammenhengen ikke bruker det i ordets originale betydning. Begrepet oppstod, ifølge Jason Toynbee, på midten av 1980-tallet for å beskrive musikk laget av afro-amerikanere, som i utgangspunktet var ment for det svarte rhythm and blues-markedet, men som "krysset over" til det hvite mainstream-markedet (Toynbee 2000:119 f.). I denne oppgaven vil begrepet bli brukt i forbindelse med krysningen mellom kunstmusikk, representert ved symfoniorkesteret, og populærmusikk.

Arrangering og orkestrering vil være det viktigste elementet i min analyse. Dette er arrangering av et populærmusikalsk låtmateriale, men med et fokus på arrangørens valg og løsninger har jeg valgt å beholde et hovedfokus på satslæreaspektet heller enn å likestille satslære og populærmusikkforskning. Dette har jeg gjort for å komme dypest mulig inn i arbeidet til arrangørene, noe som også inneholder ulike spørsmål av mer populærmusikalsk art. I en oppgave som tar for seg en crossover-sjanger mellom band og symfoniorkester vil det også oppstå mange ulike spørsmål av mer musikk-sosiologisk art. For å holde fokuset på satslærevinklingen vil jeg unngå spørsmål som f.eks. sjangeridentitet hos utøvere, fans og subkulturer, som utfordres ved å ta i bruk et symfoniorkester, og diskusjoner som "høykultur-orkesteret" som møter "lavkultur-bandet" og lignende.

## Oppgavens disposisjon

Jeg vil starte oppgaven med å redegjøre for min analysemetode og min hermeneutiske tilnærming til analyseobjektene. Med en oppgave som tar for seg både symfoniorkester og populærmusikk er det viktig at metoden tydelig begrunner min tilnærming til analyseobjektene og avgrenses til en metode som passer denne oppgaven – ikke en metode som forsøker å ta for seg hele det vide feltet av orkestreringsanalyse og populærmusikkforskning. Det ville blitt et alt for stort emne for denne oppgaven og ville heller ikke kunnet dekke mitt fokus på satslære og arrangørens arbeid i disse crossover-prosjektene på en tilfredsstillende måte.

Jeg vil så anvende denne metoden på mine utvalgte analyseobjekter. Først vil jeg ta tak i hver enkelt låt isolert i kapittel 3-6, før jeg vil sammenligne arrangementene og se på de ulike elementene i et mer helhetlig perspektiv i kapittel 7. Jeg vil ikke forsøke å definere en felles orkestreringsstil for denne sjangeren. Arrangørene har sine personlige løsninger og opererer langt fra en mal det er mulig å definere. Derfor vil hovedfokuset i oppgaven ligge i kapitlene som tar for seg hvert enkelt arrangement isolert. Jeg mener likevel en sammenligning er viktig å ha med, da jeg mener det er viktig å se på helheten. «Analysene er interessebestemte: Formålet er ikke å presentere en «total», «uttømmende» analyse av den aktuelle musikken, men å beskrive og forstå musikkens rolle i filmen, og deretter å bruke poenger fra analysen til å si noe mer generelt om filmmusikkens funksjoner innenfor den gitte, historiske perioden» (Larsen 2005:44). Dette skriver Peter Larsen i sin bok *Filmmusikk: Historie, analyse, teori* (2005). Dette er riktignok skrevet for analyse av filmmusikk, men jeg mener likevel det er et godt sitat for all analyse. Min interesse er å se nærmere på bruken av symfoniorkester i populærmusikk, og min analyse er et forsøk på å forstå orkesterets rolle i de ulike låtene. Med sammenligningskapittelet får jeg mulighet til å si noe mer generelt om hvordan symfoniorkesteret fungerer i denne crossover-sjangeren.

## Mine forutsetninger

I en analytisk oppgave er det viktig å redegjøre for min rolle som analytiker og lytter. Jeg har vært musikkinteressert hele livet, noe som har resultert i både musikklinje på videregående skole og musikkstudier ved Universitetet i Oslo, i tillegg til deltidsjobber som i stor grad har musikalsk innhold og engasjement som gitarist i flere band. Dermed

har jeg som lytter andre forutsetninger enn personer som ikke har gått i den samme retningen som meg. Dette kan være både positivt og negativt. Jeg har gjennom studiene fått en bred oversikt over både det klassiske og det populærmusikalske feltet, samt en innsikt i begreper og terminologi som ikke nødvendigvis brukes i den dagligdagse musikkpraten. På den ene siden er dette viktig å ha kjennskap til i en masteroppgave i musikkfeltet. På den andre siden er det også viktig å ikke glemme at størsteparten av denne musikkens lyttere ikke er musikkstudenter eller lignende, og at elementer jeg vektlegger som viktige ikke nødvendigvis er det som står ut som det essensielle hos de fleste andre lyttere. Denne analysen er likevel skrevet ut ifra mitt ståsted som analytiker. Jeg skriver ut ifra min tilnærming til de aktuelle arrangementene, basert på en analysemetode jeg mener dekker min problemstilling på best mulig måte. Vel vitende om at andre analytikere ville gjort det annerledes og at andre lyttere vil mene andre ting

## Kapittel 2: Analysemetode

---

Den voksende trenden av bruk av symfoniorkester i populærmusikk stiller nye krav til arrangørene. De må beherske både den klassiske orkestreringstradisjonen og inneha sjangerkunnskap om de aktuelle prosjektene de jobber med. Og aller helst bør de beherske det brede populærmusikalske feltet i tillegg til den klassiske tradisjonen. For å kunne gå i dybden på de ulike arrangørenes valg i disse prosjektene kreves det en metode som er tro mot både den symfoniske tradisjonen og det vidtspennende populærmusikkfeltet. Analyseobjektene vil være populærmusikalske låter og dermed kan den moderne populærmusikkanalysen virke som et naturlig valg av analysemetode. Men for å analysere orkestrering og arrangering vil partituranalyse være nødvendig. Den nye musikkvitenskapsgrenen, kalt *the new musicology*, ville vekk fra fokuset på partiturer og bruke andre metoder og tilnærminger til analysen av populærmusikk (bl.a. Middleton 1990). Denne oppgaven er først og fremst en studie innen satslæreemnet og det vil dermed ikke være forsvarlig å gjennomføre denne oppgaven uten partituranalyse. Med et hovedfokus på arrangørens løsninger i slike crossover-prosjekter vil elementer som går mer over i ren populærmusikkanalyse bli sekundære og ikke vektlagt i like stor grad.

Jeg har valgt en metode som legger hovedvekten på satslæreaspektet i oppgaven, men som også tar det populærmusikalske på alvor. Metoden skal fungere på en måte som gir et helhetlig inntrykk av analyseobjektene – ikke et todelt skille mellom symfoniorkesteret og populærmusikken. «Bringing these two together, 'music analysis' and 'popular music', is an undertaking that has been addressed a number of times but not yet, to mind, at sufficient length and in sufficient detail» (Moore 2012:2). Mye av den populærmusikalske forskningen foregår som en musikalsk gren innenfor emner som sosiologi, antropologi, medievitenskap og kjønnsforskning for å nevne noen. Moore påpeker her at den rene musikkanalysen av populærmusikk enda ikke er ferdigutviklet. «As a general rule works of musicology, theoretical or historical, act as though popular music did not exist» skriver Richard Middleton (1990:103) som en kritikk til den tidlige musikkvitenskapen, som blant annet innebærer den tradisjonelle partituranalysen. Jeg vil likevel benytte meg av en metode med basis i partituranalyse, men vil også supplere med ulike tanker og metodiske

tilnærminger for å oppnå et mer helhetlig musikkvitenskapelig analysesyn som tar populærmusikken på alvor.

Det vil i dette studiet være snakk om analyseobjekter fra ulike populærmusikalske sjangere. Dermed vil metoden være et viktig verktøy for å få et felles analysegrunnlag som behandler orkesteret og artisten/bandet som en helhetlig enhet, i tillegg til å være et godt utgangspunkt for at en sammenligning av de ulike arrangementene kan gjøres på likt grunnlag. Mange ulike analysemetoder kan, på hver sin måte, belyse elementer innenfor emnet *symfoniorkester i populærmusikk*, men mange kan også sees bort ifra når jeg nå skal stadfeste den metoden jeg mener dekker min problemstilling på den beste måten. "[T]he 'analysis of music' is often taken (by both sympathizers and detractors) to be synonymous with the 'structural analysis of music', that is with the ascertaining of the musical relationships that obtain between different parts of the object and the whole" skriver Moore (2012:3). Han er kritisk til strukturanalysens mulighet til å si noe mer enn ulike elementers forhold til hverandre og helheten. Jeg kan si meg enig i det til en viss grad, men denne oppgaven er mer en arrangering- og orkestreringsanalyse, enn det er populærmusikk-analyse. Dermed blir partituranalysen helt klart det viktigste grunnlaget for metoden før det kan suppleres med andre metodiske tilnærminger.

Med hovedfokus på arrangeringsteknikker og orkestrering vil jeg i første omgang ta utgangspunkt i Walter Pistons<sup>1</sup> definisjoner på orkestreringsteknikker og hans framgangsmåte for analyse av orkestrering i boken «Orchestration» (1955), som er en bok basert på den klassiske musikkens orkestrering. Man kan argumentere for at litteratur basert på den klassiske tradisjonen ikke er representativ for en studie som omhandler populærmusikk, men i dette tilfellet er fokuset på arrangementene og det satslæretekniske elementet. «As I see it, the important thing is not so much to invent new techniques, nor to go on endlessly refining those we already have but rather to make the fullest possible use of them», skriver den britiske musikkviteren Nicholas Cook i sin bok «A Guide to Musical Analysis» (1994:3). I mitt tilfelle vil dette si at jeg tar i bruk ulike metoder som vil kunne belyse ulike temaer i min analyse, og som tilsammen utgjør en helhetlig metode. Walter Pistons metode er først og fremst en god og oversiktlig kategorisering av orkestreringsteknikker og analyse av disse, som gir et godt grunnlag å bygge videre på.

---

1 Walter Piston (1894-1976), amerikansk komponist og musikkprofessor ved Harvard University



## Walter Pistons orkestreringsanalyse

Jeg vil i første omgang ta utgangspunkt i Walter Pistons framgangsmåte fra hans bok *Orchestration* (1955). I del 2 av boken, «Analysis of Orchestration», legger han fram syv ulike orkestreringsteknikker, eller *types of texture*, som han kaller det (Piston 1955:355-411). En slik kategorisering av de ulike metodene vil være til god hjelp for å systematisere teknikkene som brukes og vil gi et godt grunnlag for den videre analysen. De syv orkestreringsmetodene han legger fram er: (1) *orchestral unison* (orchestral unison), (2) *melodi og akkompagnement* (melody and accompaniment), (3) *sekundærmelodi* (secondary melody), (4) *part writing* (jeg har valgt å beholde den engelske termen), (5) *kontrapunktisk tekstur* (contrapuntal texture), (6) *akkorder* (chords), (7) *kompleks tekstur* (complex texture) (Piston 1955:355-411, *mine oversettelser*).

**Orchestral unison** vil si linjer som spilles unisont i flere instrumenter, men en fullstendig unison linje vil kun være mulig i instrumenter i relativt likt register. Det vil være umulig å spille en unison linje tutti i et symfoniorkester grunnet de ulike instrumentenes registerbegrensninger, og derfor regner Piston også oktaveringer av en linje som en del av dette begrepet (Piston 1955:359).

**Melodi og akkompagnement** er når en melodi, ofte spilt solo i ett instrument, akkompagneres av ulike andre instrumentgrupper, også kalt en *homofonisk tekstur* (Piston 1955:364). Mitt arbeide vil i hovedsak dreie seg om orkesterprosjekter med vokal i tillegg, og dette punktet er dermed viktig å definere. Ettersom vokalen er et svært viktig element i arrangementene jeg skal ta for meg, vil jeg som oftest forholde meg til vokalens melodi som primærmelodien og eventuelle melodier i orkesteret som en sekundærmelodi.

**Sekundærmelodi** er en melodi som spilles i tillegg til hovedmelodien. Piston skiller mellom to ulike hovedtyper: «The secondary melody may be a completely subordinate obbligato (sometimes called countermelody), or it may have thematic significance giving it an importance equal to that of the primary melody» (Piston 1955:374). Begge disse to typene sekundærmelodi kan forekomme ofte i arrangementene jeg skal ta for meg. Vokalen har som regel melodien og i orkesterarrangementet er det ofte en stemme som enten underbygger vokalen eller har funksjon som en obligatstemme eller motstemme.

**Part writing** (jeg velger å bruke den engelske termen, som også er kjent innen den norske satslæreterminologien) er en melodi arrangert ut for minst tre stemmer. Piston kaller hver stemme for en *part* og skriver at «[t]hese fundamental parts are known as «real» parts, as differentiated from parts which originate as doublings or octave reduplications» (Piston 1955:383). Her er det ikke snakk om obligatstemmer, men en melodi som bygges opp av andre stemmer med, som oftest, relativt lik rytmikk.

**Kontrapunktisk tekstur** er en orkestreringstekstur som kun består av melodiske elementer. «The melodic lines may be designed in imitative counterpoint, or they may be quite independent as melodies» (Piston 1955:389). Graden av kompleksitet kan variere fra en enkel kanonaktig sats til en avansert fuge.

**Akkorder** brukes i orkestreringsanalyser på partier som ikke har en melodi, eller i tilfeller der man tar tak i akkordorkestrering og analysen vil dreie som mer om det vertikale enn det horisontale. Det horisontale er selvfølgelig også svært viktig med tanke på de ulike akkordenes forhold til hverandre, men det er klart at det vertikale elementet spiller mer inn i en akkordanalyse enn i en analyse av en melodi. Piston trekker fram elementer som klangfarge, avstand mellom toner, balanse og likestilling som viktige parametere i den vertikale analysen, men påpeker også at «[e]ach chord ought to be seen in its setting in the score» (Piston 1955:396).

**Kompleks tekstur** er en orkestreringstekstur der to eller flere av de seks tidligere elementene brukes samtidig. I analysen av denne orkestreringsteksturen skiller Piston de ulike av de ovennevnte teknikkene, og gjør rede for de forskjellige teknikkene som er brukt (Piston 1955:405 ff.). Men for å beholde fokuset på at det er snakk om en kompleks tekstur er det selvfølgelig også viktig å se på helheten og forholdet mellom de ulike elementene, og ikke kun de ulike teknikkene som brukes samtidig. Til slutt trekkes det fram en annen versjon av complex texture, som ikke er et produkt sammensatt av flere av de nevnte teksturene, men et samspill av mange elementer der ingen trer frem som et primærelement. Piston trekker her fram et parti fra Stravinskys *Le Sacre du Printemps* som eksempel (ibid.:409 f.).

Noen passasjer kan nok ligge i et grenseland mellom ulike teknikker. I slike tilfeller mener jeg likevel at de nevnte definisjonene er til stor hjelp for å forklare den aktuelle passasjen. For å få en helhet i de ulike analysene av til tider svært ulike låter, vil jeg alltid bruke disse som et grunnlag. I introduksjonen til hans kapittel «Analysis of Orchestration» legger Walter Piston også fram fire steg for hvordan han anbefaler å gå fram i analysen av orkestrering:

1. Redegjøre hvilke teknikker som brukes.
2. Redegjøre for instrumenteringen av orkesteret og valg av instrumentgrupper satt opp mot teknikkene i steg 1.
3. Sammenligne de ulike elementene man har funnet og ta tak i elementer som balanse og kontrast, og eventuelt andre påfallende elementer man har oppdaget.
4. Gå i dybden på hvert enkelt element og se på klangfarger, valg av doblinger, aksenter, etc. (Piston 1955:355 f.)

Jeg vil bruke denne framgangsmåten som et utgangspunkt for min orkestreringsanalyse. Punkt 1-3 er viktige punkter for å redegjøre for grunnprinsippene i arrangementet. Punkt 4 er mer spesifikt og vil kun bli brukt i situasjoner der det er åpenbart at disse elementene også bør kommenteres. Pistons syv ulike definisjoner vil fungere som et nyttig og viktig verktøy for å skape en grunnmur i arbeidet med arrangementer som kan variere stort innen parametere som for eksempel sjanger, instrumentering og kompleksitet. Ved hjelp av denne metoden vil jeg få en tydelig oversikt over de ulike arrangementene, og ved å analysere det på likt grunnlag vil jeg lettere kunne sammenligne de ulike arrangementene og se på forskjeller og likheter i arrangørers arbeid med populærmusikk og symfoni-orkester. Jeg bruker her en metode beregnet på klassisk musikk i analysen av det som i utgangspunktet er populærmusikk, og det er derfor viktig at jeg begrunner terminologien jeg vil bruke i den senere analysen. Richard Middleton slår hardt ned på bruken av klassisk terminologi i populærmusikk i sin bok "Studying Popular Music":

«'Dissonance' and 'resolution' immediately suggest certain *harmonic* procedures, and a string of associated technical and emotional associations. 'Motive' immediately suggests Beethovenian symphonic development technique. Compare 'melody' (something graceful? Mozart?) and 'tune' (you whistle it in the street). 'Accidental', 'semitone', 'third', 'fifth', 'dominant seventh', and so on, can hardly be used without producing images relating to the processes of functional-tonal music. (...) If this terminology is applied to *other* kinds of music, clearly the results will be problematical» (Middleton 1990:104).

Middleton konkluderer dette sitatet med at «resultatet helt klart vil bli problematisk» hvis man bruker klassisk terminologi i populærmusikkanalyse. Det som er viktig for meg å påpeke er at dette først og fremst er en satslæreoppgave, mer enn det er populærmusikkforskning. Derfor vil jeg, i deler av arrangement- og orkestreringsanalysen støtte meg til en tradisjonell analyseterminologi som faller meg, og muligens også leseren, mer naturlig.

## Arrangement og orkesterets plass i lydbildet

I dagens populærmusikk er miksing uten tvil en viktig faktor for hvordan det endelige produktet vil høres ut. Etter å ha benyttet meg av Walter Pistons orkestreringsanalyse vil jeg derfor se på arrangementene i et lydmiksperspektiv med basis i Bobby Owsinskis kapittel "Element 1: Balance – The Mixing Part of Mixing" i hans bok *The Mixing Engineer's Handbook* (2006). Her legger han vekt på hvor viktig et godt arrangement er for en god lydmiks. «If the instruments fit well together arrangement-wise and don't fight one another, the mixer's life becomes immensely easier» (Owsinski 2006:11). Noe av det viktigste for å oppnå en god og helhetlig lydmiks er å unngå at ulike instrumenter kjemper om oppmerksomhet i det samme frekvensspekteret. Fra et arrangeringsperspektiv kan dette unngås enten ved å fordele instrumentene i ulike frekvensspekter, eller ved å være bevisst på hvilke instrumenter som skal være i fokus og hvilke som skal være i bakgrunnen. «The best writers and arrangers have an innate feel for what will work, and the result is an arrangement that automatically lies together without much help» (ibid.). Dermed er instrumentenes frekvensspekter og instrumentene/instrumentgruppene i orkesterets rolle i lydbildet et viktig element i arrangementen, som er interessant å se nærmere på i en analyse av symfoniorkester i populærmusikk.

Owsinskis bok er skrevet hovedsakelig for populærmusikkprosjekter og har dermed også et naturlig fokus på pop/rock-band. Hans inndeling av instrumentenes rolle i et arrangement er likevel svært nyttig for min metode og kan lett involvere et symfoniorkester også. Han legger fram fem ulike roller instrumentene kan ha i et arrangement: *fundament* («foundation»), *pad*, *rytme* («rhythm»), *lead* og *fills* (Owsinski 2006:12). Jeg velger å ikke oversette *pad*, *lead* og *fills*, da dette er velkjente begreper også i Norge, og en oversettelse vil muligens føre til mer forvirring enn oppklaring. Disse fem elementene har følgende funksjoner:

**Fundament:** Rytmeseksjonen. Som oftest bass og trommer, men også andre instrumenter som spiller samme rytmikk som rytmeseksjonen.

**Pad:** En lang vedvarende («sustaining») tone eller akkord.

**Rytme:** Et instrument som spiller en rytmisk motstemme til fundamentet.

**Lead:** Lead-vokal, lead-instrument eller en solo.

**Fills:** Fills forekommer som oftest i rommet mellom lead-linjene, ofte i form av et ”svar”.

Disse funksjonene kan, som nevnt tidligere, lett overføres fra Owsinskis opprinnelige pop/rock-tankegang til å involvere et symfoniorkester. Rytmeseksjonens *fundament* kan involvere perkusjon, kontrabass og cello, samt de dypeste tre- og messingblåserne. Alle instrumentgruppene kan fungere svært godt som *pad* og vil nok også bli brukt en del i denne funksjonen. I populærmusikken er strykerpads en etablert og velkjent klang og strykergruppen er nok dermed den gruppen som arrangørene oftest benytter seg av til dette. Rytme kan spilles av samtlige orkesterinstrumenter, noe også Owsinski presiserer: «*Rhythm is any instrument that plays counter to the foundation element*» (2006:12, min understreking). I instrumentale partier kan det forekomme at orkesterinstrumenter fungerer som *lead* og i vokale partier vil sekundærmelodier i orkesteret som oftest tolkes som *fills*. Dermed blir Owsinskis definisjoner av instrumentenes fokus i arrangement og lydmiiks min metode for å plassere symfoniorkesteret i et populærmusikalsk lydbilde.

## **Hermeneutisk tilnærming og Joseph Kermans *criticism***

«[A]nalysis can be directed towards two different types of question: first, asking a musical experience questions like what, how and why; and, second, asking questions of value, effectively analysing whether a particular aesthetic is achieved» (Moore 2012:2 f.). Med et metodisk grunnlag i Piston og Owsinski vil jeg kunne svare på det første punktet til Moore: *hva, hvordan og hvorfor*. For å få svar på spørsmål innen estetisk verdi vil jeg nå legge

fram min hermeneutiske tilnærming, supplert av Joseph Kermans tanker om et utvidet analysebegrep.

Objektivitet og subjektivitet i musikalsk analyse er et vanskelig tema, men absolutt noe det bør tas stilling til da det er viktig for min hermeneutiske tilnærming til analyseobjektene. I musikkvitenskapens historie er dette temaet nært knyttet til debatten om musikk og mening. Dette har vært, og er, en lang diskusjon, som blant annet kulminerte i en stor debatt mellom de tradisjonelle komponistene og *nytyskerne* på midten av 1800-tallet<sup>2</sup>. Siden den tid vil jeg påstå at den vestlige filmmusikken også har blitt en viktig del av debatten om musikk og mening, i den forstand at filmmusikk alltid har vært avhengig av å kommunisere mening (Kassabian 2001:16).

I de fleste tilfeller, også i dette studiet, vil analytikerens synspunkter være hverken subjektive eller objektive. Opera, musikkteater og den vestlige filmmusikken har i flere hundre år lagt klare føringer for et felles vestlig assosiasjonsgrunnlag. Dette fører til at slutninger om musikkens mening eller betydning som oftest blir intersubjektive; altså en subjektiv mening som deles av flere personer. Et forsøk på en objektiv analyse kan fort bli svært formalistisk og til tider intetsigende, i hvert fall for en oppgave som denne, og mye av vitenskapen argumenterer også for at en objektiv analyse ikke er mulig. Den britiske musikkviteren Ian Bent argumenterer for at en analytikers arbeid aldri kan bli helt objektivt ved å hevde at «[i]n reality the analyst works with the preconceptions of his culture, age and personality» (Bent & Pople i *Grove Music Online*). Den amerikanske musikkhistorikeren Leo Treitler retter også ett kritisk blikk på musikkhistorien som en objektiv sannhet: «[W]hat we call 'music history' is actually the product of the synthetic or creative activity of music historians who write, rather than some actual set or sequence of events, style conventions, works, performance practices, social conditions, and so on» (Treitler 1999:359). En intersubjektiv musikkanalyse vil ikke nødvendigvis si at man skal søke etter dypere meninger og symbolikk i sine analyseobjekter, men at man anerkjenner at man, som analytiker, er et individ formet av sin historie, samtid og kultur, og at slutninger man drar ikke nødvendigvis er universelle sannheter, men ens egen tolkning og forståelse av et

---

2 Debatt på midten av 1800-tallet mellom den tradisjonelle fløyen, som mente at musikken ikke kunne fremstille følelser, og de såkalte *nytyskerne*, som med sin *programmusikk* forsøkte å skape instrumentale framstillinger av dikt og tekster (Marschner 1999:390 f.).

analyseobjekt. I mitt arbeid er jeg bevisst på at jeg skriver ut ifra mitt personlige kulturelle ståsted i min samtid.

Dette kan knyttes videre opp mot den amerikanske musikkviteren og kritikeren Joseph Kermans tanker i hans artikkel «How We Got into Analysis, and How to Get out» (1980). Joseph Kerman etterlyser i denne artikkelen en utvidet musikkanalyse, eller *criticism* som han kaller det, for å oppnå et mer helhetlig syn på analyseobjektene enn den tidligere mer formalistiske tilnærmingen til musikkanalyse. I tillegg etterlyser han et større fokus på ideologi og historie i hans kritikk av den amerikanske musikkvitenskapen på midten av 1900-tallet, som Kerman hevder kun har produsert mengder av fakta om eldre musikk og «signally little of intellectual interest» i sitt forsøk på en objektiv analyse (Kerman 1980:319). Han mener at ved å basere den *objektive* analysen på kanoniseringen av tidligere tysk-østerrikske verk, vil man basere seg på en ideologi og ikke en vitenskapelig sannhet, som dermed vil utelukke objektiviteten. Derfor mener Kerman at man må ta tak i ideologiske og historiske aspekter for å forstå musikalsk analyse.

«In fact, it seems to me that true intellectual milieu of analysis is not science, but ideology. I do not think we will understand analysis and the important role it plays in today's music-academic scene on logical, intellectual, or purely technical grounds. We will need to understand something of its underlying ideology, and this in turn will require some consideration of its historical context» (Kerman 1980:314).

Kerman mener altså at man ikke bare *bør* ta tak i historie og ideologi, som et supplement til analysen, men at det er *nødvendig* for å forstå musikkanalyse. Og hans påstand om en subjektiv bestemt kanonisering av verk som basis for analyse utelukker en objektiv analyse. Jeg vil på min side ikke gå så dypt inn i historie og ideologi i min analyse ettersom jeg skal se på arrangementer og arrangørens rolle. Artistenes historie og ideologi blir dermed ikke relevant i like stor grad med et fokus på arrangøren, på samme måte som arrangørens historie og ideologi ikke er relevant for låtene i samme grad. Kermans tanker om en utvidet musikkanalyse er likevel viktige faktorer for min hermeneutiske tilnærming, i tillegg til at det likevel er en utenom-musikalsk faktor som er interessant for min analyse: Hva er arrangørens premisser for prosjektet? Arrangørens rolle under arrangeringsprosessen kan gi et enda mer helhetlig bilde av analyseobjektene. Har arrangøren fått frie tøyler? Er det skrevet i samarbeid med bandet? Er arrangøren en del av bandet? Eller er han leid inn for å gjøre kun dette prosjektet?

Det er ingen tvil om at visse deler av denne analysen vil basere seg på mine intersubjektive synspunkter og at redegjørelsen av min hermeneutiske tilnærming dermed også blir et svært viktig metodisk element. Som nevnt tidligere fører min bruk av Walter Pistons metode som grunnmur til en klassisk tilnærming til et populærmusikalsk analyseobjekt. Etter å ha supplert med Owsinskis begreper om fokus i lydbildet er også Kermans tanker om helhet og utvidet musikkanalyse viktig for at denne grunnmuren kan utvides i en mer moderne og populærmusikalsk anvendelig retning. Det at Kermans uttalelser er skrevet i 1980 gjør at man kan stille spørsmålstegn ved min påstand om at dette er moderne. Jeg vil likevel påstå at Kermans tanker var nyskapende og viktige tanker i framveksten av the new musicology<sup>3</sup>, og mener derfor at Piston, via Owsinski til Kerman absolutt er en forening mellom tradisjonell og moderne musikkvitenskap. Kermans tanker støtter min tilnærming til analyseobjektene, da jeg ikke ønsker å gå dypt inn i en detaljert strukturanalyse for å avdekke en arrangeringsstil for symfonisk populærmusikk, men heller få et godt overblikk over helheten for å se på arrangementets rolle og arrangørens løsninger i en slik crossoversjanger.

Med et fokus på Joseph Kermans *criticism* i min metode får jeg støtte på tre viktige punkter: (1) et ønske om å unngå en objektiv og formalistisk strukturanalyse, (2) et fokus på en intersubjektiv og helhetlig tilnærming til analyseobjektene, og (3) en utvidelse av analysen til å også ta for meg arrangørens premisser og dens innvirkning på det endelige produktet. Jeg er ikke interessert i å lete etter riktige og gale løsninger, eller definere en felles orkestreringsstil for symfoniorkester og populærmusikk. Det jeg ønsker er å se nærmere på hvordan ulike arrangører løser arrangementen, og hva slags virkning arrangementene har på de aktuelle låtene. Hva er orkesterets plass i slike prosjekter? Får de muligheten til å opptre som et symfoniorkester eller blir de bare et gigantisk *backing band*? Styrker orkesteret de aktuelle låtene eller blir de kun et ledd i et statusjag etter å bli ”artist som har spilt med symfoniorkester”?

---

3 New musicology: En retning innen musikkvitenskapen som oppsto i USA på slutten av 1980-tallet, som en motreaksjon på det de mente var en mangel på estetiske, psykologiske og sosiologiske elementer i den daværende musikkvitenskapen (Fallows i *Grove Music Online*).



## Tilnærming til tekstaspektet

Tekst er også et element som står svært sterkt i populærmusikken, og selv om min oppgave i hovedsak tar for seg arrangering og orkestrering mener jeg det også er nødvendig å ta tak i hvordan arrangementene forholder seg til teksten. Dette velger jeg for å få et helhetlig og mest mulig korrekt bilde av de aktuelle arrangementene. I noen tilfeller kan det være snakk om tydelige ordmalerier, mens det stort sett er mer snakk om en stemning i teksten som underbygges i arrangementet. Å anerkjenne teksten som et vesentlig element i en musikalsk analyse er en viktig del av Joseph Kermans *criticism*, og hvis man skal tolke helheten i en populærmusikalsk låt er det helt klart at teksten har mye å si.

Joseph Kermans tanker om tekstaspektet i den nevnte artikkelen baserer seg på en gjennomgang av Schumanns lieder og fungerer i like stor grad som en kritikk av Schenkers<sup>4</sup> analyse av deler av samme syngsyklus (Kerman 1980:323-329). Han mener at denne analysen mangler for mye informasjon ettersom den reduserer notebildet til en enkel lineær treklangbasert linje. Man sitter igjen med svært lite som stemmer overens med notebildet som er analysert – det som for Schenker er overflødig informasjon er viktig informasjon for Kerman. Min tilnærming til teksten vil basere seg på å se nærmere på tekstens budskap og generelle stemning, for så å se på hvordan arrangementet forholder seg til denne stemningen. Er det en overenstemmelse eller kontrasterer arrangementet med teksten? Er det partier der arrangementet beveger seg nærmere rene ordmalerier av teksten? Eller er det først og fremst en helhetlig underbygning av låtas stemning? Det er også viktig at mine kommentarer av dette elementet ikke går over i en tekstanalytisk tilnærming, da dette er et annet felt som ikke dekkes av min problemstilling. Min metodiske tilnærming til teksten er først og fremst en anerkjennelse av tekstens stilling i populærmusikken og en kort redegjørelse av arrangementets forhold til dette elementet.

## Kapittelkonklusjon

Med Walter Pistons metode som basis for orkestreringsanalysen, Owsinskis begreper som metode for å plassere orkesteret i et populærmusikalsk lydbilde og Joseph Kermans tanker som veiledende prinsipper for å se på analyseobjektene med et utvidet blikk, mener jeg at jeg har et godt grunnlag for å analysere de utvalgte låtene. Andre musikkviteres teorier og

---

4 Heinrich Schenker (1868-1935), østerriksk musikkteoretiker som utviklet en analysemetode basert på lineære bevegelser (Snarrenberg i *Grove Music Online*).

tanker vil åpenbart spille inn på ulike måter etter hvert, men med dette som utgangspunkt vil de ulike analyseobjektene bli analysert på et felles og helhetlig grunnlag.

Jeg er, som nevnt tidligere, ikke interessert i å lete etter objektive sannheter i dette studiet og synes Nicholas Cook gir en god forklaring på hvorfor: «I think that the emphasis many analysts place on objectivity and impartiality can only discourage the personal involvement that is, after all, the only sensible reason for anyone being interested in music» (Cook 1994:3). Jeg skriver om noe som interesserer meg og ser ikke hvordan det er mulig å ikke la mine tanker og meninger være med på å forme analysen. Som en ung vestlig mann som gjennom studier, utøving og lytting har arbeidet med både klassisk musikk og mange ulike populærmusikalske sjangere, vil mine meninger fort bli intersubjektive heller en rent subjektive.

På basis av metoden jeg nå har redegjort for har jeg satt opp en punktliste for hvordan jeg vil ta tak i mine analyseobjekter.

#### **Metodisk framgangsmåte:**

1. Finne utdrag av partituret som er relevante for min problemstilling og mine forskningsspørsmål.
2. Redegjøre for hvilke teknikker som brukes, instrumenteringen, elementer som balanse og kontrast, og eventuelt andre viktige elementer i arrangementen av de utvalgte utdragene.
3. Knytte arrangementet opp mot den tekstlige tematikken og den generelle stemningen i låta.
4. Sette arrangementet opp mot Owsinskis begreper om arrangement og fokus i lydbilde.
5. Se på helheten i arrangementet rettet mot Kermans *criticism*.

Dette er en veiledende metodisk framgangsmåte. I min fremstilling er dette grunnlaget, men hensyn til formidling og språklig flyt gjør at jeg ikke nødvendigvis følger fremgangsmåten punktvis.

# Kapittel 3: Bjørn Eidsvåg – Eg Ser

---

Arrangement: Eivind Buene

”Eg Ser” er skrevet av Bjørn Eidsvåg og blir nok regnet som hans aller mest kjente låt. Den ble først gitt ut på Eidsvågs album *Passe Gal* fra 1983, noe som også ble hans gjennombrudd som plateartist. «Denne, og en rekke andre sanger, viste for alvor Eidsvågs potensial som formidler av sterke budskap på en enkel måte. Eg Ser er blitt tolket av mange andre artister, og brukes daglig i sammenhenger hvor mennesker trenger trøst – eksempelvis begravelser og minnestunder» (Steen et al. 2005:156). Originalinnspillingen er enkelt instrumentert med kun piano, synth og vokal. Den er skrevet i en strofisk form, kjent fra blues- og visetradisjonen, og består av fire vers samt korte innslag av intro, mellomspill og outro. Versjonen med Kringkastingsorkesteret ble spilt inn i forbindelse med Eidsvågs samleplate *De Beste* (2009), og ble arrangert av den norske arrangøren og samtidskomponisten Eivind Buene. Det finnes også ulike live-innspillinger av dette arrangementet, men i en mailkorrespondanse med meg fortalte Buene at innspillingen til den nevnte plata var den han var mest fornøyd med. Jeg velger derfor denne innspillingen som supplement til Buenes partitur.

Den strofiske formen fører til at arrangøren får et repeterende grunnmateriale uten kontrasterende deler eller formvariasjoner som for eksempel ville vært til stede i en låt med et refreng eller en bro. Dermed blir mitt spørsmål om hvordan det skapes variasjon og spenning i en ofte repetitiv sjanger et viktig spørsmål i behandlingen av Eivind Buenes løsninger i de fire versene. I tillegg er Buenes arrangement og til dels nykomposisjon i intro, mellomspill og outro enda et element det er verdt å ta tak i. Jeg vil også se på hvordan arrangementet forholder seg til teksten og hvordan symfoniorkesteret fungerer som populærmusikalsk akkompagnement. Avsnittet om arrangementets forhold til Eidsvågs tekst vil ikke bli en tekstlig analyse eller en leting etter ordmalerier og dypere mening i arrangementet, men mer en kommentar til stemningen i arrangementet satt opp mot Eidsvågs tekst, som tidligere nevnt i metodekapittelet. I analysen av arrangeringen og

orkestreringen har jeg valgt å ta tak i element for element, heller enn å gå kronologisk til verks.

## Arrangering og orkestrering

Jeg har i denne analysen valgt å ta tak i hele arrangementet. Dette har jeg gjort for å kunne se på utviklingen i de fire versene, og for å se på Buenes tilnærming til instrumentaldelene.

### Versene

Låta som helhet er et tydelig eksempel på *melodi og akkompagnement*, med Eidsvågs vokal som primærmelodien over et akkompagnerende orkester, hvor variasjon, kontrastbruk og utvikling er viktige og virkningsfulle elementer.

I det **første verset** (takt 7-13, 00:22-00:47) brukes *melodi og akkompagnement* på det mest tradisjonelle viset i dette arrangementet. Instrumentgruppene som spiller er strykere, treblåsere og en harpe. Strykerne har den bærende rollen som akkompagnement til Eidsvågs sang, med harpens 8-dels-arpeggio som et supplement til strykernes akkompagnement i taktene der Eidsvåg ikke synger. Treblåserne kommer inn som et spenningsmoment i takt 9 og 10 da de spiller to clusterakkorder i pausen mellom to av Eidsvågs linjer. Den første akkorden er over orkesterets Em/D der treblåserne spiller f1, g1, a1, h1 og d2, altså en liten ters på toppen, men ellers kun store og små sekundintervaller mellom tonene. Dette vil dermed klinge som en tett Em11. I den andre akkorden spiller alle instrumenter den samme tonen, bortsett fra fløyte I, som går fra d2 til c2, og dermed fjerner den lille tersen på toppen slik at det nå kun er store og små sekunder. Dermed vil den andre akkorden klinge som en H9b13, men grunnet styrkegraden i begge akkordene (henholdsvis *pp* og *ppp*) oppfattes dette mer som en utfyllende klang enn et kontrasterende element. Dermed blir orkestreringen av første vers som helhet et veldig homogent akkompagnement til vokalen.

I **andre vers** (t. 16-22, 00:55-01:19) varierer Buene orkestreringsteknikken ved at han her bruker strykere og treblåsere som *akkorder*. Strykerne spiller akkorder på hvert slag i takten som 8-deler med tenuto, mens treblåserne fortsetter sine clusterakkorder fra første vers, men nå i alle de fire første taktene av verset og med noe sterkere dynamikk (*p*). Dette

fører til at man til tross for forandringen i teknikk i strykerne får en videreføring av det første verset i treblåserne, som binder det sammen. Fra takt 18 spilles en *sekundærmelodi* i engelsk horn, som senere blir tostemt med klarinetten (t. 20). Melodien er skrevet svært legato og skaper dermed en kontrast til strykernes korte akkorder. En annen utvikling fra første vers er at det i dette verset også involveres noe slagverk (grand casa og symbal), som bidrar til oppbygging og utvikling.

I det **tredje verset** (t. 27-33, 01:33-01:57) er orkesteret tilbake til *melodi og akkompagnement*, men med en tydelig utvikling i bruken av denne teknikken satt opp mot første vers. Både strykere og treblåsere spiller betraktelig mer individuelle linjer, både melodisk og rytmisk, med svært få tilfeller av doblinger og oktaveringer. Særlig fløytelinjene har en så individuell karakter at jeg vil karakterisere de som *sekundærmelodier*. Jeg vil likevel ikke gå så langt som å kalle det kontrapunktisk, da alle linjene nok en gang skaper et svært homogent akkompagnement til vokalen. Det som er viktigere å påpeke, er hvordan denne utviklingen av teknikken skaper en gradvis økende intensitet inn mot mellomspillet mellom tredje og fjerde vers der arrangementet når sitt klimaks (dette vil jeg komme tilbake til senere).

Etter et mektig mellomspill roes det hele ned i **fjerde vers** (t. 44-53, 02:32-03:05). Instrumenteringen er svært nedstrippet og starter med kun et arpeggiomotiv i harpen og grunntoner pizzicato i cello og kontrabass. Resten av strykergruppen kommer inn med enklere linjer enn tidligere og clusterakkordene i treblåserne er tilbake, men denne gangen igjen i *ppp*, slik de var i første vers. Dermed presenteres en ny bruk av *melodi og akkompagnement*, ulik fra første og tredje vers. Men igjen er det elementer som peker bakover i arrangementet og skaper helhet; clusterakkordene i treblåserne, arpeggioen i harpen, samt innslag av fiolinmotivet som mellomspillene baserer seg på. Fra takt 48 (02:48) begynner orkesteret å bygge opp outroen, mens Eidsvåg enda har noen takter igjen av det fjerde verset. Dermed blir overgangen mellom fjerde vers og outro veldig glidende.

Variasjonene i de fire versene er viktig for oppfattelsen av dette arrangementet. Oppbyggingen mot mellomspillet etter tredje vers skjer svært gradvis, særlig grunnet de ulike måtene *melodi og akkompagnement*-teknikken brukes. Kontrastbruken er subtil men virkningsfull; kontrasten mellom akkompagnementet i første vers og akkordene i andre vers blir glattet over av en legatospilt sekundærmelodi, kontrasten mellom treklanger i

strykerne og mettede clusterakkorder i treblåserne nedtones med svak dynamikk, og utviklingen i versene henter inn elementer som er brukt tidligere slik at man med kontrastene mellom versene også får tilbakeblikk og en helhetlig følelse. Dette er også helt klart et arrangement der strykere og treblåsere er de gjeldende instrumentgruppene. Messingen blir kun brukt i mellomspillene og outroen, og gir dermed en stor effekt når de først blir brukt.

### **Intro, mellomspill og outro**

Som nevnt tidligere består den originale innspillingen av intro, fire vers og outro. Buene viser stor bruk av variasjon i versene, men også i hans behandling av intro, mellomspill og outro. Arrangementet begynner med en intro (t. 1-6, 00:00-00:22) der Buene etablerer det jeg velger å kalle et "hvileløst" 8-dels-motiv i fioliner, til dels doblet av klarinett og bassklarinet. Med E som pedaltone i cello og kontrabass uten noen tydelige ansatser, og de hvileløse 8-delene, skapes det en usikkerhet rundt taktarten (3/4). Den blir ikke ordentlig stadfestet før første vers begynner, da den skifter til en tydelig 4/4. Teknikken som brukes er *melodi og akkompagnement* med primærmelodien i fiolin I og klarinett, og akkompagnement i resten av strykergruppen samt kontrafagott og harpe. I tillegg spilles en *sekundærmelodi* i fiolin II og bassklarinet. Denne melodien følger primærmelodien en sekst under, og er derfor tydelig linket til primærmelodien, men som nevnt tidligere defineres også sekundærmelodi som en melodi som «may have thematic significance giving it an importance equal to that of the primary melody» (Piston 1955:374), som er tilfellet i denne introen.

Etter første vers kommer et mellomspill på kun to takter (t. 14-15, 00:47-00:54). Isolert sett vil nok disse to taktene først og fremst virke som en hale etter første vers, men grunnet videreføringen av 8-delsmotivet i fiolinene fra introen, velger jeg å tolke dette som et mellomspill. Akkordene som brukes er progresjonen i versets første to takter, og denne gangen spilles motivet en oktav dypere, unisont i de to fiolingroupene, mens sekundærmelodien en sekst under spilles av celloen. Dermed skapes en variasjon, men også en tydelig repetisjon i form av at både motivet og akkordene er etablert tidligere. Treblåserne fortsetter med clusterakkordene fra verset, og binder dermed vers og mellomspill sammen. Det jeg nå nettopp har beskrevet er at Buene her bruker tre av Pistons teknikker: melodi og akkompagnement (fioliner, bratsj, kontrabass, harpe og trombone), sekundærmelodi (cello) og akkorder (fløyter, obo, klarinett og bassklarinet).

Det vil derfor, ut ifra Pistons definisjoner, være snakk om en kompleks tekstur ettersom man ved å bruke to eller flere av teknikkene skaper en tekstur som er «complex in varying degree» (Piston 1955:405). At det er komplekst i varierende grad er et viktig poeng her. Dette mellomspillet vil nok ikke bli oppfattet som først og fremst en kompleks tekstur. Det at akkordene i treblåserne spilles *pp* og at sekundærmelodien i cello følger primærmelodien med en seksts avstand, gjør at det som helhet i stor grad oppfattes som melodi og akkompagnement.

Mellom første og andre vers (t. 23-26, 01:19-01:33) videreutvikler Buene mellomspillet med flere variasjoner fra første mellomspill. Den tydeligste variasjonen er at det nå er dobbelt så langt (fire takter), men også fiolinmelodien og orkestreringsteknikken er ulikt det første mellomspillet. Melodien er forandret, men tydelig basert på det hvileløse 8-delsmotivet fra introen og det første mellomspillet. Den spilles unisont av begge fiolingruppene og blir oktavert av henholdsvis bassklarinet (t. 23-24) og engelsk horn (t. 25- 26). Av orkestreringsteknikker brukes det her bare *melodi og akkompagnement* – bruken av *akkorder* i treblåserne er fraværende til fordel for oktavering av primærmelodien og andre akkompagnerende stemmer, og *sekundærmelodien* under primærmelodien er i stor grad borte, med unntak av takt 24 (fagott og cello). Akkordprogresjonen er også her versets første to takter, men nå to ganger.

Ved å se på utviklingen i *intro – mellomspill 1 – mellomspill 2* ser man tydelige eksempler på Buenes bruk av repetisjon, utvikling og forventning. I det første mellomspillet repeteres det melodiske motivet fra introen og cluster-akkordteknikken fra det første verset. Dermed får man her to repeterende elementer, som på den ene siden skaper gjenkjennelse, men også variasjon og utvikling ved at de nå kommer sammen og ikke hver for seg. Ved å repetere det melodiske intromotivet blir også dette etablert som et motiv som lytteren nå forventer å høre mer av i senere mellomspill. Denne forventningen blir både innfridd og utviklet i det andre mellomspillet. Motivbruken blir absolutt brukt i dette mellomspillet også, noe som dermed innfrir lytterens forventning, men melodien er forandret: Rytmikken er de samme legatospilte 8-delene som tidligere, og de melodiske bevegelsene er også beholdt, slik at man her kan tolke det som en sekvensering av motivet. Dette skaper både repetisjon, utvikling og forventning til eventuelt nye variasjoner av motivet. Som nevnt tidligere spiller treblåserne enten akkompagnerende stemmer eller doblinger av primærmelodien i det andre mellomspillet. Dermed går Buene vekk fra akkordbruken i det første

mellomspillet og bruker heller treblåserne til å forberede og etablere orkestrerings-teknikken som brukes i det påfølgende verset. Her ser man igjen et eksempel på hvordan det gradvis føres til elementer slik at ingen overganger oppfattes som brå.

Mellomspillet mellom tredje og fjerde vers er på 10 takter (t. 34-43, 01:57-02:33) og fortsetter dermed den tidligere effekten med stadig lengre mellomspill. Denne bruken av stadig lengre mellomspill bidrar til å både øke intensiteten i mellomspillene, men også til å skape mer ro i teksten med stadig lengre pauser mellom hvert vers. Teknikkene som blir brukt her er *melodi akkompagnement*, samt en *sekundærmelodi*, også denne gangen en sekst under primærmelodien, som nok en gang viser Buenes bruk av både fornying og repetisjon. En ny primærmelodi spilles sammen med en sekundærmelodi som er harmonisert på samme måte som tidligere, og som dermed skaper noe av den samme klangfargen til tross for den nye melodien. Dette mellomspillet er første gang hele messinggruppen blir presentert, men før jeg går nærmere inn på messingens funksjon, er det relevant at jeg ser nærmere på utviklingen i akkordprogresjon i vers og mellomspill fram til det tredje mellomspillet, ettersom akkordprogresjonen er en viktig del av min behandling av de resterende orkestreringselementene.

#### **Vers (samtlige):**

// Em G / Cmaj7 Hsus4 H7 / Em Em/D / C Hsus4 H /  
/ Em A A/C# / D H/D# Em / A A/C# D H/D# //

#### **Mellomspill 1 (t. 14-15):**

// Em G / C H7no3 //

#### **Mellomspill 2 (t. 23-26):**

// Em G / C H7no3 / Em G / C H7no3 //

#### **Mellomspill 3 (t. 34-43):**

// Em / Cmaj7 / A7 / C D / E /  
/ C / A / C D / Em G / C Hno3 //

Som vist her, og som nevnt tidligere, baserer de to første mellomspillene seg på akkordene i versets første to takter, og er dermed en tydelig bearbeiding av Eidsvågs låtmateriale. Det



tredje mellomspillet har derimot både et nytt akkordskjema og en melodi som ikke baserer seg på Eidsvågs originalinnspilling. Dermed vil jeg karakterisere dette mellomspillet som en nykomponert del og ikke et arrangert parti. Dette mellomspillet har også tydelige referanser til den symfoniske instrumentalmusikken i romantikken, mens versene kan karakteriseres mer som symfonisk visepop. Klimakset i arrangementet nås i takt 38 (02:11). Etter at trombone og horn allerede har begynt å spille, er denne takten trompetenes første takt i arrangementet, samtidig som orkesteret gjør et utsving til E-dur i en låt som ellers går i E-moll. Dermed får vi for første gang et nesten tutti orkester, en full messing-gruppe og en tonika i dur som er svært virkningsfullt.

Rytmikken i akkompagnementet er også en viktig faktor for intensiteten i dette mellomspillet. I flere av de akkompagnerende instrumentene (henholdsvis fløyte II, obo, engelsk horn, harpe og bratsj) spilles det 16-delsfigurer som skaper et godt rytmisk driv under primær- og sekundærmelodien. Et annet svært virkningsfullt element i den økende intensiteten er celloens linje fra starten av mellomspillet (t. 34, 01:57) til trompetenes innsats (t. 39, 02:11). Her har Eivind Buene skrevet en stigende linje fra e til e1, som skaper et oppadgående driv mot trompetklimakset. Denne linjen blir også forsterket ved at den blir doblet av bassklarinett og fagott i den første delen av linjen (t. 34-36) og av horn i den siste delen av linjen (t. 36-37).

Et siste viktig punkt i det tredje mellomspillet er motivbruken. Primær- og sekundærmelodien er i stor grad helt ny, men det snikes likevel inn deler av det hvileløse 8-delsmotivet i takten før trompetenes innsats og i de siste tre taktene av mellomspillet der det roes ned til fjerde vers. Her viser Buene nok en gang hans måte å spille på repetisjon og variasjon; først en ny melodi, så et motiv man har kjennskap til fra tidligere, før hele orkesteret modulerer ledet an av en trompetgruppe man enda ikke har hørt, for så å roe ned med et tidligere kjent motiv: variasjon – repetisjon – variasjon – repetisjon. Dette mellomspillet viser for alvor det jeg har vært inne på tidligere, at hovedpunktene i dette arrangementet ligger fornying, repetisjon og videreutvikling.

Outroen har jeg valgt å dele i to partier, der jeg tolker takt 48-61 (heretter kalt del I, 02:47-03:39) som et arrangement av Bjørn Eidsvågs originaloutro og takt 61-70 (heretter kalt del II, 03:39-04:31) som en nykomponert del. Akkordprogresjonen i del I baserer seg, i likhet med originalinnspillingen, på de siste tre taktene i verset, som repeteres. Grunnet

symmetrien i akkordene kan det lett oppfattes som om det er én 4/4-takt og én 2/4-takt som repeteres, som er med på å skape en kontrast i en ellers meget flytende del.

Spilles:

//: 4/4 Em A A/C# / D H/D# Em / A A/C# D H/D# ://

Kan oppfattes som:

//: 4/4 Em A A/C# / 2/4 D H/D# ://

Teknikken som brukes i del I er annerledes enn hva vi har sett tidligere i arrangementet. Det er ingen tydelig primærmelodi, som dermed utelukker *melodi og akkompagnement* og *sekundærmelodi*. Det er heller ingen tydelig bruk av *akkordteknikken*, og dermed er det her snakk om en annen versjon av *kompleks tekstur* enn den jeg har lagt fram tidligere, som gikk ut på flere teknikker brukt samtidig. «Another kind of complex texture is not the product of a synthesis of other textures, but is an ensemble of many elements, none of which emerges as a primary element» (Piston 1955:409). Dette er et tydelig eksempel på nettopp ulike elementer der ingen framstår som primærelement. Instrumenteringen beveger seg gradvis fra kun strykere og harpe (t. 48), til mer og mer dyp treblås og messing, samt fløyter (t. 54) til et tutti orkester (t. 60). Dermed skaper instrumenteringen en stigende intensitet, både i register og volum.

Hele del 1 er, som nevnt basert på akkordprogresjon i versets siste tre takter, som spilles som en basslinje i kontrabass, kontrafagott, fagott, bassklarinett og til dels cello og messinggruppen. Resten av instrumentene har stigende linjer, ledet an av fiolinene som går fra en e1 (t. 48) til en e4 (t. 60). Dette kollektive suget oppover i register forsterkes av glissandoene spilt i fiolingroupene. Buenes notater i partituret gir strykerne beskjed om å «gå gradvis over til glissando (individuell)» i takt 57, før de når en «tutti glissando» i takt 60. Ved å gradvis tilføre de andre instrumentgruppene hjelper ikke dette bare på den økende intensiteten, men også på å tette igjen registersprangene i strykergruppen, som avsluttes med hele seks oktaver mellom fiolin og kontrabass.

I outroens del II benytter Buene seg av *akkordteknikken* og skriver store klanger som avslutter dette arrangementet. Strykerne, med unntak av kontrabassen, beholder tonen de avsluttet del I med og ligger på denne gjennom hele del II. Treblåserne og messinggruppen

spiller tette klangakkorder, og sånn sett kan man tolke clusterakkordene i treblåserne tidligere i arrangementet som et slags frampek til denne mektige avslutningen. Med tanke på Eivind Buenes erfaring som samtidskomponist er det også naturlig å trekke en parallell fra denne avslutningen til spektralskolen som oppsto i Europa på 1970-tallet, særlig forbundet med franske komponister som Gerard Grisey og Tristan Murail. Spektralskolen var opptatt av klanger og brukte de akustiske egenskapene til lyden og instrumentene som grunnlag for sine komposisjoner (Anderson i *Grove Music Online*). På samme måte går Buene her over fra den horisontale akkompagnement-strukturen som er gjeldende resten av låta, til en vertikal behandling av orkesteret, med fokus på akkorder og klangfarge.

Til tross for at outroen som helhet er svært annerledes fra resten av arrangementet ser vi her nok en gang Buenes bruk av repetisjon, variasjon og videreutvikling. Akkordprogresjonen i del I er en repetisjon fra verset og originalens outro. Synthtemaet i outroen på originalinnspillingen er også brukt og videreutviklet i del I. Clusterakkordene, som tidligere ble spilt som et svakt akkompagnerende element i treblåserne, er nå videreutviklet til store klanger spilt av et tutti orkester i del II.

Nøkkelordene for arrangeringen og orkestreringen av låta som helhet er, som jeg har vært inne på tidligere, repetisjon, variasjon, videreutvikling, balanse og kontrast. For å nevne noen eksempler er clusterakkordene i treblåserne i første vers både et akkompagnerende element som er med på å skape balanse i akkompagnementet, et harmonisk kontrasterende element til strykernes akkorder, en etablering til bruken av dette elementet i senere mellomspill og vers, samt et frampek til outroen. Den økende lengden i mellomspill skaper en stigende intensitet i arrangement, men også en ro i teksten, som får gradvis lengre pauser mellom hvert vers. Den konstante bruken av strykere og treblåsere skaper et trygt og delvis repeterende element, mens den også er svært varierende og utviklende, og åpner for at messingen skaper en etterlengtet og majestetisk kontrast når den settes inn.

## **Arrangementets forhold til teksten**

Som nevnt tidligere vil ikke min analyse av arrangementets forhold til teksten bli en tekstlig analyse eller en leting etter ordmalerier. Mitt hovedfokus i denne analysen er arrangørens løsninger i overgangen fra en populærmusikalsk låt til et orkesterpartitur, men

dette innebærer selvfølgelig også arrangementets forhold til teksten, i den forstand at tekst og vokal står som det sterkeste elementet i populærmusikk.

«Jeg skulle holde preken på en gudstjeneste på Lier sykehus, men fikk ikke til å skrive noe som var bra. Derfor skrev jeg heller en sang i all hast. Da jeg sang den for menigheten merket jeg at dette var en spesiell sang» skriver Bjørn Eidsvåg om Eg Ser i *bookleten* til *De Beste* (2009). Etter mailkorrespondanse med Helse Sør-Øst har jeg fått bekreftet at Lier sykehus på denne tiden var et rent psykiatrisk sykehus, så låta ble altså skrevet «i all hast» til en preken for psykiatriske pasienter. For å henvende seg til pasientene skrev Eidsvåg en tekst rettet mot mennesker som har det tungt, med et håp om at det finnes hjelp, både fra medmennesker og også gjennom det underliggende kristne budskapet. Dette er nok også noe av grunnen til at Eg Ser er en av de aller mest spilte sangene i begravelser i Norge (Kristensen 2009). Med en slik tekst blir Eidsvågs formidling det viktigste i låta. Arrangøren må dermed passe på at ikke arrangementet tar fokus fra tekst og vokal.

Eivind Buene underbygger denne stemningen i sitt arrangement. Tekstens veksling mellom håp og melankoli følges av orkesterets vekslinger mellom balanse og kontrast, men det er likevel det tredje mellomspillet, altså en instrumental del, som jeg mener er den delen av arrangementet som spiller teksten mest. Melodien i mellomspillet er seig, med elementer av det hvileløse 8-dels-motivet, og den underbygger det vonde i teksten. 16-delene i flere av de akkompagnerende elementene øker intensiteten i arrangementet og underbygger uroen i teksten, men viktigst av alt: Utsvinget til E-dur med en full messinggruppe bygget opp av en paukevirvel kan tolkes som en musikalsk referanse til håpet i teksten. Dermed blir arrangementets klimaks også en kommentar til tekstens budskap.

## **Orkesterets fokus i lydmiksen**

I dette arrangementet er orkesteret det eneste akkompagnementet til Bjørn Eidsvågs stemme. Det er ikke et band eller andre populærmusikalske instrumenter som spiller med orkesteret. For det første er det dermed opplagt at orkesteret har et tydeligere fokus i denne lydmiksen enn i prosjekter der det involveres et band. For det andre fører dette også til at ulike instrumenter og instrumentgrupper deler på å fylle de ulike rollene i Owsinskis begreper om fokus i en lydmiks. I tillegg er klangen til orkesteret satt opp mot vokalen,

noe jeg vil kommentere før jeg tar tak i Owsinskis begreper. Orkesteret spiller et nokså mykt arrangement som klangmessig kontrasterer med Bjørn Eidsvågs *crunchy* stemme og relativt frie fraseringsidealer i orkester og vokal. Om dette har noe å si for oppfattelsen av låta som helhet må være opp til hver enkelt lytter å bestemme. Noen synes kanskje Eidsvågs stemme passer bedre til enkel akustisk gitar, mens andre muligens synes at symfoniorkester er Eidsvågs perfekte *backing band*.

I versene har Eidsvågs vokal rollen som lead, og orkesteret fordeles dermed ut i rollene som *fundament*, *pad*, *rytme* og *fill*. I store deler av sangen er det kontrabass og cello som har rollen som det rytmiske og frekvensmessige fundamentet. Dette gjelder også i første vers. De resterende strykerne har sammen med harpen en rolle som kan tolkes som både pad og rytme i dette verset. De har den flytende funksjonen som akkompagnement, men også innslag av raskere rytmiske underdelinger enn fundamentet, og har dermed både funksjon som pad og rytme. Clusterakkordene i treblåserne er ikke en melodisk linje, men jeg vil allikevel tolke det som et tydelig fill i rommene mellom lead-vokalens linjer. I andre vers går hele strykergruppen over til å være fundamentet med sine 8-dels-akkorder på hvert pulsslag. Akkordene i treblåserne kommer her hyppigere enn i første vers og spilles denne gangen både mens Eidsvåg synger og i rommene mellom vokallinjene. Derfor velger jeg å tolke de som pad og ikke fill i denne delen. Dette er også grunnet at sekundærmelodien i engelsk horn og klarinett framstår som et tydelig fill.

I det tredje verset blir kontrabassen det eneste fundamentet, da celloen går over i en rolle som pad sammen med den resterende strykergruppen og treblåserne. Også i dette verset er det lagt fills i treblåserne, men denne gangen i de to fløytestemmene. Fjerde vers begynner svært rolig etter det mektige mellomspillet, med kontrabass som eneste instrument i fundamentet. Harpen spiller en 8-dels arpeggio og utgjør dermed rollen som rytme over kontrabassens halvnoter. Det andre elementet som kan tolkes som rytme er clusterakkordene i treblåserne, som dermed har fungert i tre ulike roller i de fire versene. Låta spilles i en langsom 4/4-takt med et tungt første og tredje slag og når treblåsakkorden nå spilles på det andre slaget, i motsetning de tidligere innsatsene på det tunge tredjeslaget, mener jeg at de fungerer som en «rytmisk motstemme til fundamentet» som er Owsinskis definisjon på rytmerollen (Owsinski 2006:12). Strykerne har noen korte innslag av fills før hele strykergruppen går over til å fungere som pad fra takt 48 (02:47).

I intro, mellomspill og outro er Eidsvågs lead-vokal fraværende. Orkesteret er dermed alene i lydbildet og fyller nå leadrollen også. Intro, mellomspill 1 og mellomspill 2 er relativt likt behandlet når det kommer til fokus i lydbildet. Kontrabassen utgjør fundamentet og suppleres noen ganger med cello og slagverk. Rytmerollen fylles av harpens 8-delsarpeggio og bratsjens pizzicato på *og-ene*<sup>5</sup>. De tidligere nevnte primær- og sekundærmelodiene, hovedsakelig i fioliner samt doblinger i andre instrumenter, opererer med samme rytmikk og melodiske bevegelser og utgjør dermed lead-rollen sammen. Den tydeligste pad-funksjonen finner man i mellomspill 1 i cluster-akkordene til treblåserne. Ellers utgjør lange akkordtoner i diverse andre instrumenter denne funksjonen i de andre delene.

Mellomspill 3 er det mest utbroderte og orkestrale partiet i arrangementet. Her utgjør fortsatt kontrabass fundamentet sammen med slagverkseksjonen som nå også inkluderer pauker. Harpe og bratsj har fortsatt rollen som rytme, men denne gangen med et drivende 16-dels-akkompagnement. Store deler av treblåsgruppen tar også del i rytme-funksjonen med 16-dels motiver fra takt 38 (02:11). Leadstemmen er også i dette mellomspillet basert på førstefiolinens primærmelodi og andrefiolinens sekundærmelodi, som dobles av fløyte, klarinett og trompeter i ulike passasjer av mellomspillet. Outroen fungerer som én stor pad-struktur. Harpen beholder underdelinger på 8-delene fram til takt 60 (03:36), men herfra og ut spiller orkesteret pad tutti. Siden dette spilles uten et melodisk element i lydmiksen blir det dermed en padfunksjon som eneste fokus i lydbildet – ikke en pad som ligger som bakgrunn til noe annet.

I et arrangement som ikke involverer andre populærmusikalske instrumenter ser vi at orkesteret får en svært viktig funksjon i å dekke de ulike rollene som brukes i en populærmusikalsk lydmiks. Og med flere instrumentale deler blir også lead-funksjonen lagt i orkesteret ved flere anledninger. Selv om orkesteret her ikke supplerer et band eller lignende er det flere elementer ved fokuset i lydmiksen som kan kommenteres. Fundamentet er i stor grad kun kontrabass med pizzicato på halvnoter, som noen ganger suppleres med cello og slagverk. Dette fører til at fundamentet ikke får en så tydelig rytmisk funksjon som det for eksempel ville ha hatt i en rytmeseksjon i et band, og at

---

<sup>5</sup> Og-ene: Med dette mener jeg en forskyving til 8-delene etter pulsslagene – 1 og 2 og 3 og osv.

arrangementets rytmikk kan oppfattes som relativt flytende i fraværet av et tydelig rytmisk fundament. Pad-funksjonen blir i stor grad fordelt på tvers av instrumentgruppene slik at det sjeldent er én instrumentgruppe som utgjør en pad alene. Dette er med på å underbygge en helhetlig orkesterklang ved at instrumentgruppene sjelden skilles fra hverandre med ulike funksjoner.

I de instrumentale partiene, der Buene står fritt til å arrangere ut orkesteret uten at det går på bekostning av vokalen, er det verdt å kommentere at fill-funksjonen ikke benyttes ved noen anledning. Buene velger i stedet å legge vekt på lead-melodien og akkompagnementet til denne, noe som gir melodien en viktig funksjon, da den får stå alene uten ”konkurrerende” melodielementer. Et annet interessant element etter gjennomgangen av orkesterets fokus satt opp mot Owsinskis begreper, er min påstand om at cluster-akkordene i treblåserne utgjør tre ulike funksjoner i løpet av de fire versene. I det første verset fyller de rommet mellom lead-vokalens linjer og blir dermed *fills* som supplerer vokalen. I det andre verset kommer de hyppigere og er nå også delvis samtidig som vokalen, noe som gjør at jeg mener det bør tolkes som en *pad*. Når det så i tredje vers forskyves slik at det kontrasterer med det rytmiske fundamentet, påstår jeg at det går inn i rollen som *rytme*. Vi ser her hvordan enkle grep hos arrangøren gjør at ett element kan oppleves som flere av Owsinskis funksjoner i løpet av et arrangement. Dermed blir denne lydmiiks-analysen også en viktig underbygning av det jeg konkluderte med som hovedpunktene for arrangement etter orkestreringsanalysen: Variasjon, repetisjon og videreutvikling.

## Oppsummering og kommentar

Jeg har nå sett nærmere på hvordan Buene behandler de fire versene på svært forskjellig vis, samt hvordan han videreutvikler instrumentalpartiet fra en flytende intro via to korte mellomspill til et stort orkestralt høydepunkt, før det ender i en mer moderne klangbasert outro. Det orkestrale lydbildet er svært annerledes enn både originalinnspilling og Eidsvågs normale live-praksis, med enten kun akustisk gitar eller en visepop-kvartett. Med en så markant forandring av lydbilde blir det viktig å spørre seg: Hvordan skaper arrangøren et helhetlig lydbilde av det symfoniske og populærmusikalske? I en slik crossover-sjanger kan man ofte tenke at det ene elementet går på bekostning av det andre, og at enten kun det symfoniske, kun det populærmusikalske, eller ingen av delene blir

brukt i tro mot sin stil. Bjørn Eidsvåg har selv uttalt at han er godt fornøyd med denne innspillingen. «Du kan ikke bare slenge KORK oppå et band. Du må tenke helhetlig. Det synes jeg Eivind Buene har fått til» (Nationen 2009)<sup>6</sup>. Nettopp det at KORK ikke er «slengt oppå et band» er en viktig del av mitt inntrykk av dette som et svært helhetlig arrangement. Ved at det ikke involveres noen populærmusikalske instrumenter får orkesteret låte som et orkester og ikke som et supplement til et band.

Man kan også spørre seg om de mange variasjonene i versene går på bekostning av teksten. Eller om de tvert imot fargelegger de ulike versene på måter som setter mer fokus på Eidsvågs vokal. På den ene siden kan muligens visse partier av arrangementet inneha elementer som konkurrerer litt med vokalen og fokus i lydbildet. På den andre siden er dette en sang mange lyttere har hørt flere ganger før. Det åpner for en mer kreativ tilnærming til arrangementen med tanke på at teksten sannsynligvis ikke høres for første gang i denne versjonen. Morten Ståle Nilsen, musikk anmelder i VG, er på sin side kritisk til orkesterversjonen av «Eg Ser» og skriver at den «er nå ikledd et overdådig orkesterarrangement, og mister mye av den trøstende intimiteten som resultat av det» (Nilsen 2009). Musikk anmeldelser er også subjektive meninger, og kan bør tolkes først og fremst som anmelderens personlige syn på musikken. Men det Nilsen her viser er at han sannsynligvis foretrekker et enkelt akkompagnement til en slik trøstende og skjør låt. For andre vil muligens symfoniorkesteret bygge opp under teksten og ta den til nye høyder.

## Kapittelkonklusjon

”Eg Ser” er mitt første analyseobjekt innen crossover-sjangeren med symfoniorkester i populærmusikk. Man kan spørre seg: Hvor mye symfoniorkester og hvor mye populærmusikk blir representert i et slikt arrangement? I dette tilfellet vil jeg påstå at symfoniorkesteraspektet bærer mer enn det rent populærmusikalske. Fra et populærmusikalsk ståsted vil man muligens savne et tydeligere *fundament*, særlig i det rytmiske aspektet. I tillegg opererer Buene med få populærmusikalske perioder i de instrumentale delene. Men man kan også spørre seg om det ikke er en fordel for sangen at arrangementet ikke er bundet av populærmusikalsk *sound*-tenkning. Orkesteret får spille som et orkester – ikke som et forsøk på å være et tradisjonelt populærmusikalsk akkompagnement.

---

<sup>6</sup> Nationen var dessverre ikke behjelpelige med å finne journalistens navn, som ikke var registrert på ”atekst”. Jeg vil derfor ha en utfyllende kildehenvisning til artikkelen under ”Nationen 2009”.



Jeg spør i mine forskningsspørsmål om hvordan arrangøren holder interessen oppe i en ofte repetitiv sjanger. Det er veldig lite som repeteres i orkesteret, og de gangene det skjer fargelegger det resterende arrangementet repetisjonene på helt andre måter enn første gang elementet inntraff. Et annet element jeg mener er en av styrkene med arrangementet, er hvordan Buene gradvis fører til og trekker fra elementer slik at det aldri kommer noen brå overganger, men at orkesteret hele tiden får flyte som en helhet. Dynamikken er også en av styrkene ved dette arrangementet, særlig den dynamiske utvikling fra de rolige versene til det mektige tredje mellomspillet. Symfoniorkesterets stilling i et populærmusikalsk lydbilde er et interessant tema i denne versjonen av "Eg Ser" med kun KORK som akkompagnement til Bjørn Eidsvågs vokal. Dette temaet vil få en annen vinkling når jeg nå skal se på prosjekter der ulike band også bidrar i innspillingen.



# Kapittel 4: Come Shine & KORK – Somewhere Over the Rainbow

---

Arrangement: Erlend Skomsvoll

«Come Shine + KORK = sant!» skrev Dagbladets anmelder Terje Mosnes (2003) etter konserten på Kongsberg Jazzfestival i 2003. Opptak fra denne konserten, sammen med opptak fra Rockefeller samme år, resulterte i live-plata *Come Shine With the Norwegian Radio Orchestra In Concert* (2003). Med 10 jazz-standardlåter arrangert av pianist Erlend Skomsvoll og dirigert av Christian Eggen oppnådde de svært gode platesalg (Fantoft 2003). Dette sier ikke ene og alene at dette er et vellykket prosjekt, men det viser at en jazzkvartett med et symfoniorkester kan nå ut til mange mennesker, og at det sannsynligvis er tatt mange riktige valg i prosessen med plata. På dette albumet finner man ”Somewhere Over the Rainbow”, som jeg skal se nærmere på i dette kapittelet.

Låta ble originalt skrevet av Harold Arlen (musikk) og Yip Harburg (tekst) til filmen ”The Wizard of Oz” (1939) og ble for første gang sunget av Judy Garland i nevnte film (Leonard, allmusic.com). Den har siden den gang blitt en svært berømt sang, gjort i utallige coverversjoner, og nettopp dette blir en av de viktigste utfordringene for et arrangement av denne sangen. Hvordan kan man gi nytt liv til en låt ”alle” har hørt mange ganger før? Hvordan balanserer man det tradisjonelle med det eksperimentelle slik at publikum får både det de forventer og det de ikke forventer? Jeg la i introduksjonskapittelet fram mitt forskningsspørsmål om hvordan arrangøren holder interessen oppe i en repetitiv sjanger. Med ”Over the Rainbow” (som den originalt het) sin historie blir det ikke bare de repeterende delene innad i låta som må behandles. Publikums forhold til en låt som er svært mye spilt skaper også en historisk repetisjon som arrangøren også må forholde seg til. I tillegg får vi her en blanding av musikere fra en improviserende tradisjon og et orkester fra en svært gjennomkomponert tradisjon. Hvordan fungerer samspillet mellom intuitive jazzmusikere og notelesende orkestermusikere? Erlend Skomsvoll har gjort seg bemerket som både pianist og arrangør, med flere prosjekter med Trondheim Jazz

Orchestra, konserter med Pat Metheny og Chick Corea, for å nevne noe (Norsk Jazzarkiv 2011). Mitt analyseobjekt er altså en låt der arrangøren er en av musikerne i bandet, og ikke en utenforstående arrangør som er hentet inn til prosjektet. I Skomsvolls ofte svært krevende arrangørstil er det unektelig en stor fordel at han har et så tett forhold til musikken som arrangeres.

«For the concerts and the music on this cd, orchestra arranger Erlend Skomsvoll was inspired by modern sampling techniques and remixing» skrives det i *bookleten* til Come Shines album (2003). Moderne sampling og remixing er muligens ikke det første man tenker ved første gjennomhøring av dette prosjektet, men videre skrives det at Skomsvoll har ”samplet” forskjellige motiver og teksturer fra ulike komponister. Komponister som Messiaen, Stravinskij, Mingus, Tito Puente og Gershwin er sitert og videreutviklet, og sånn sett samplet og remixet i følge denne teksten. Sitering og videreutvikling er ikke noe nytt innen komposisjon og arrangering, og det blir litt unaturlig for meg å trekke inn elementer som sampling og remixing i et arrangement som dette. Det høres først og fremst hjemme i hip hop og den elektroniske dansemusikken. Men hvis man ser bort i fra begrepene som brukes er det interessant å vite at Skomsvoll har hatt et tydelig blikk bakover i orkestreringshistorien i dette prosjektet. Flere av partiene i orkesterarrangementene er også transkripsjoner av hans tidligere innspilte pianospill og andre elementer fra Come Shines tidligere innspilte kvartettversjon av Somewhere Over the Rainbow fra plata *Do Do That Voodoo* (2002) Dermed blir dette også en viktig kilde for min analyse. De fleste delene av dette arrangementet er svært ulike hverandre, noe som gjør det svært vanskelig å plukke ut enkelte passasjer å analysere. For å få tak i helheten er hver del uunnværlig og jeg velger derfor å tak i hele arrangementet i stedet for å gå i dybden på enkelte partier.

## **Arrangering og orkestrering**

Den amerikanske sjangeren kalt Tin Pan Alley hadde sin storhetstid da ”Over the Rainbow” ble skrevet (Blokhus & Molde 1996:106). På samme måte som så mange andre sanger fra denne perioden følger også denne låta den tradisjonelle Tin Pan Alley-strukturen. Det starter med «ett eller to rolige vers som skisserer en situasjon, en såkalt innledende vignett» (ibid.:112) før det kommer et *chorus* der «den arketypiske formen er

32-takters AABA-form, hvor hver del er på åtte takter» (ibid.). Den innledende vignetten ble skrevet til Judy Garlands original, men ble ikke brukt i filmen. Ved et raskt overblikk av Come Shines versjon kan det tyde på at dette er en ganske tradisjonell tolkning av "Over the Rainbow", ettersom gangen i partituret er basert på en standard AABA-form med innledende vignett og outro:

**// Innledende vignett //**

**// A / A / B / A //**

**// A instrumental / A instr. / B / A //**

**// Outro //**

Ser man nærmere på partituret, og da særlig Skomsvolls kommentarer til musikerne (som står i hermetegn under) ser man fort at dette ikke er snakk om en vanlig AABA-tolkning:

**// Innledende vignett //**

**// A "rytmisk dokketeater" pizz. / A "r.d." arco / B "Bartok" / A 16-dels staccato piano //**

**// A instrumental "eterisk" / A instr. "eterisk" / B "Bartok" / A "Disney" //**

**// Outro m/"rytmisk dokketeater" og trombonesolo //**

Notatene i partituret fungerer både som en god hjelp til analysen, men også som en pekepinn på "sitering og videreutvikling"-tilnærmingen Skomsvoll har hatt til arrangementene til dette prosjektet. Dette vil jeg komme tilbake til senere. Når jeg nå skal se nærmere på arrangering og orkestrering velger jeg å dele sangen i 5 deler: Innledende vignett (takt 1-25), AABA (t. 26-68), instrumentaldel (t. 69-100), BA (t. 101-131) og outro (t. 132-163).

### **Innledende vignett (takt 1-25, 00:41-01:55):**

Sangen åpner med en rubato pianointro, før vokalen kommer inn med starten av intromelodien. (Det er også her partituret starter.) I takt 8 snikes strykerne inn med en Aadd9(no3) i dypt register, med en crescendo fra *ppp* til *pp* i takt 9. Disse dype svake akkordene fortsetter fram til takt 14 som en *melodi og akkompagnement*-tekstur med Live Maria Roggen som det melodiske elementet. Fra takt 15 og ut introen spilles kun en monofon og rubato pianolinje til Roggens sang. Rytmikken i hele dette partiet er svært rubato og er notert først i 4/4, så i 3/4 (takt 15) og så tilbake til 4/4 (takt 21) uten at dette oppfattes som tydelige pulsendringer grunnet den gjennomgående rubatoen i hele introen.

### **AABA (t. 26-68, 01:55-03:28):**

*Melodi og akkompagnement*-teksturen brukes gjennom hele denne delen også. Ettersom det er snakk om vokalmusikk er dette en gjennomgående teknikk for denne låta og mine andre analyseobjekter. Men der andre slike crossover-prosjekter ofte har en tydelig arrangeringsstil gjennom store deler av arrangementet er det her snakk om tydelige og hyppige skifter i karakter. I denne passasjen av låta er det arrangementsendringer i omtrent hver 16. takt i relativt høye tempi, som fører til at den sjelden går mer enn 30 sekunder før det skjer en markant endring i arrangementet. Den første A-delen er inspirert av, og delvis transkribert fra, Skomsvoll pianoakkompagnement på samme sang på det tidligere nevnte albumet *Do Do That Voodoo* (2002), men denne gangen spilles det kun av strykerne<sup>7</sup>. Likevel, er dette et tydelig brudd – også med de fleste andre versjoner av låten. Den vare stemningen i den innledende vignetten brytes opp med en uventet orkestrering av strykerne. Alle de fem strykerinstrumentene har individuelle pizzicato-stemmer, som til sammen utgjør et drivende 8-dels-akkompagnement til Roggens sang. Den lette, men drivende, spillestilen understrekes også av Skomsvolls notater i partituret, som ber strykerne tenke «rytmisk dokketeater». Den andre A-delen er en repetisjon av den første A-delen, som jo motstrider min tidligere nevnte påstand om tydelige karakterskifter for hver del. Men til tross for repetisjon går strykerne nå fra pizzicato til arco, som helt klart gir en annerledes framstilling av den repeterte akkompagnementsteksturen. Til tross for at arrangementet i stor grad baserer seg på den originale akkordprogresjonen, ser man her hvordan Skomsvoll utvider tonaliteten. I de første fire taktene av A-delen (t. 26-29) hever han fjerdetrinnet slik at man får en lydsk tonalitet.

I B-delen fortsetter det rytmiske 8-delsdrivet i fioliner, marimba og perkusjon i de fire første taktene (t. 42-45), mens bratsj, cello og kontrabass ligger på lengre noteverdier. «Tenk Bartok» er beskjedent strykerne får fra arrangør Skomsvoll i partituret. Det kan lett bli tolket som en referanse til hans tilnærming til sitering og videreutvikling av andre komponister i arbeidet med arrangementene til prosjektet, men er nok først og fremst en referanse til musikerne og et ønske om en bestemt spillestil. I takt 46 brytes rytmikken opp i store mettede akkorder, spilt svært rubato av samtlige strykere, perkusjonsgruppa (nå også med pauker) og piano. Dette rubato-partiet er det partiet i arrangementet som går

---

<sup>7</sup> I partituret er også en pianostemme nedskrevet, men denne spilles ikke. Pianoet spiller kun noen enkle linjer for å fargelegge strykerne fram til det kommer inn med de noterte akkordene i takt 46.

lengst vekk fra originalens harmonikk og tonalitet. I takt 46-52 (02:49-03:15) spilles følgende akkordprogresjon:

// C#m9 / % / Aadd9(no3) / H/A Hmaj7/G# / C#m9 / F#m13 / Dmaj13#11 //

Her ser vi at det spilles store mettede akkorder, som er svært mye mer utfordrende enn den originale progresjonen. I tillegg er både 9. trinn i C#-moll, tersen i H-dur og 13. trinn i F#-moll en D#, som er det høye fjerdetrinnet som også ble brukt i A-delen. Dermed får vi igjen en følelse av lydsk tonalitet.

Når så den siste A-delen tar over starter dette med et svært intenst pianoakkompagnement, med 16-deler spilt i ca. 250 bpm. Dette noe stressende pianospillet spilles som eneste akkompagnement fram til takt 63 (03:23). Herfra, og de siste seks taktene av denne delen, dobles den nedadgående basslinjen av kontrabass, cello, symbaler, pauker og trombone. Basslinjen som dobles er skrevet på punkterte halvnoder, og demper på den måten de stressende 16-delene i pianoet med et trygt underlag.

I denne delen ser man tydelig Erlend Skomsvolls store variasjoner av arrangementsstiler. En drivende og lett pizzicato-tekstur går over i en tynge arco-versjon av samme notemateriale. Så kommer kontrasten i store mettede akkorder spilt rubato, før pianoet bringer tilbake drivet i akkompagnement, som siden blir supplert med en tung nedadgående basslinje som skaper balanse inn mot instrumentaldelen. Til tross for store teksturforskjeller og hyppige temposkifter mener jeg at Roggens vokal binder det sammen til å bli mer helhetlig enn det ville vært med kun det instrumentale.

### **Instrumentaldelen (t. 69-100, 03:28-03:55):**

Denne delen har altså ingen vokal og åpner dermed opp for melodiske elementer i andre instrumenter. Arrangeringsteknikkene som brukes er *melodi og akkompagnement* med pianoet som primærmelodi, i tillegg til en *sekundærmelodi* i form av trombone (t. 70-76) og fiolin (t. 83-96). Pianoet spiller melodien til A-delen, med mer tradisjonelle strykerpads med ulike individuelle linjer innimellom under pianospillet. Etter en del der orkesteret har vært mye i fokus går de her over til å være et mer fargeleggende element til piano, samt trommer og bass, som her kommer inn for første gang. Trombonen spiller en sekundærmelodi den første delen av dette instrumentalpartiet, som er en transkripsjon av Roggens

sanglinje fra samme del på kvartettinnspillingen fra 2002. Trombonen og strykerne slutter å spille i takt 77 før fiolin 1 tar over Roggens sekundærmelodi i takt 83, akkompagnert av de resterende strykerne fra takt 85 og resten av partiet. Når man tidligere i sangen muligens har savnet Come Shine som band får man her, etter nesten tre og et halvt minutt med kun sang, piano og orkester, høre bandmusikerne spille sammen, med strykerne som en supplerende akkordtekstur og sekundærmelodi.

#### **BA (t. 101-131, 03:55-04:21):**

Etter instrumentaldelen går man tilbake til vokalen med en B-del og en A-del – et svært vanlig grep i vokaljazzen slik at man beholder AABA-formen, også når det spilles instrumentaldeler – og nok en gang er det her snakk om to vidt forskjellige orkestrerte deler. *Melodi og akkompagnement* brukes i B-delen og ”Bartok”-temaet fra første B-del hentes opp igjen. Men når det denne gangen repeteres og videreutvikles med trommer og pizzicato jazzkontrabass i tillegg, får de rytmiske 8-delsmotivene i fioliner og perkusjon et enda mer intenst preg. Erlend Skomsvoll gjør, som sagt, hyppige variasjoner i orkestre-ringsstiler i dette arrangementet, og når Come Shine nå har fått spille som en tradisjonell jazzkvartett en stund kommer nok et oppbrudd og variasjon i takt 117. Bandet slutter å spille og Roggen blir akkompagnert av kun cello, bratsj og fioliner, som spiller en *part writing*-tekstur med lange legatolinjer som følger vokalmelodiens rytmikk og bevegelser, og man kan lett forstå hvorfor Skomsvoll har notert «tenk Disney» i strykernes noter. De siste to delene av den siste AABA-delen avsluttes dermed med to svært kontrasterende deler. Først et intenst akkompagnement fra strykere, perkusjon og hele bandet, så en nedstrippet *part writing* for strykerne som nesten grenser til det ironisk vakre.

#### **Outro (t. 132-163, 04:21-05:13):**

I en mailveksling med Erlend Skomsvoll fikk jeg vite at visse ting i partituret ikke stemte overens med hva som ble den endelige innspillingen. Outroen er et eksempel på dette, da det ikke spilles det som er notert i partituret. Dermed blir dette avsnittet en auditiv analyse av avslutningen på ”Somewhere Over the Rainbow”. Skomsvoll bruker her to av Pistons orkestreringsteknikker: *Melodi og akkompagnement* og *sekundærmelodi*. Akkompagnementet består av piano, trommer og bass fra Come Shine, i tillegg til et motiv underdelt på 8-deler i strykergruppen, som har visse rytmiske likheter med ”Bartok”-temaet som er brukt ved tidligere anledninger i arrangementet. Melodien er i hovedsak en trombonesolo spilt av Øyvind Brekke, som sannsynligvis er hentet inn til prosjektet for å ha



improviserende jazzmusikere også i orkesteret. Sekundærmelodien er en improvisert vokallinje som har rollen som underlag fram til den siste tekstlinjen kommer. Når teksten kommer tilbake blir vokalen igjen primærmelodi, og slutten av trombonesoloen tar dermed rollen som sekundærmelodi. I løpet av partiet slutter strykerne å spille, før den siste melodilinja ritarderes innad i bandet og slutter i to fermate-akkorder med full strykergruppe og band.

## Arrangementets forhold til teksten

I det aller meste av populærmusikken er musikkens forhold til teksten først og fremst en etablering av stemning snarere enn tydelige ordmalerier, noe som også gjelder i denne crossover-sjangeren mellom populærmusikk og symfoniorkester. Men i dette arrangementet, med alle dets variasjoner, er det flere ganger musikken har et nærere forhold til teksten enn kun å underbygge stemningen. I en mailutveksling med Erlend Skomsvoll fortalte han også at han hadde hatt et veldig bevisst fokus på forholdet til teksten i dette arrangementet. Jeg har valgt ut noen partier der jeg synes dette kommer godt fram.

Den innledende vignetten starter med kun rolig pianospill og vokal, før strykerne kommer inn med store dype strykerpads i det Roggen synger «when all the clouds darken up the skyway». Med en tilnærming til dette punktet basert på et assosiasjonsgrunnlag fra vestlig filmmusikk vil jeg påstå at store strykerpads i et dypt register absolutt kan assosieres med mørke skyer. Videre avsluttes dette verset med teksten «just a step beyond the rain», før A-delen presenteres med pizzicato-motivet i strykerne som kan skape assosiasjoner til regndråper. Mark Johnson tar for seg åpningslinjen, og den lengtende følelsen, i den første A-delen i sin bok *The Meaning of the Body* (2008):

«The chorus starts with the famous A section, "Some-where o-ver the rain-bow way up high" (...). The movement in the first two notes (E-flat moving up an octave to E-flat) is already dramatic. The slide from "some" (E-flat) up to "where" (the octave) creates a tension, the felt tension as we move from the lower to the higher pitch and feel the strain and increased energy required to reach the higher note» (Johnson 2008:240).

Vokallinja har et oktavsprang som skaper en lengtende oppadgående bevegelse. I originalen blir denne lengtende følelsen i Garlands vokal underbygget av et rolig orkesterakkompagnement. Med Skomsvolls pizzicato-underlag skapes en mer lett og lekende

stemning, som gir teksten et noe annet fokus og bidrar til at dette arrangementet beveger seg vekk fra klisjeen.

Det siste elementet jeg ønsker å ta tak i når det kommer til forholdet mellom arrangement og tekst er rytmikken i takt 42-52. Rytmikken og intensiteten fra forrige del fortsetter over i linjen «someday I wish upon a star and wake up where the clouds are far behind me». Når Roggen synger «behind me» brytes rytmikken opp i en stor og mettete fermate-akkord, før store rubatoakkorder roer ned tempoet og skaper et mektig underlag til det som kanskje er den mest følelsesladde setningen i hele teksten: «Where troubles melt like lemon drops, way above the chimney tops, that's where you'll find me». I andre låter og arrangementer der teksten står i fokus, kan man ofte finne eksempler på at arrangementet er enkelt og i en tydelig rolle som bakgrunn. I dette arrangementet har Skomsvoll, som nevnt tidligere, hatt fokus på arrangementets forhold til teksten, men likevel skrevet et arrangement med store variasjoner og overraskende elementer. Alle stemningsskiftene og de ulike lydlandskapene gjør at man muligens begynner å lete etter en grunn til hvorfor det er sånn, og teksten er ofte det mest naturlige stedet å begynne å lete. For noen lyttere vil muligens de brå skiftene i arrangementet ta fokus vekk fra det tekstlige. Andre lyttere vil på sin side kanskje få et større fokus på tekst i en leten etter hvorfor skiftene i arrangementet er som de er. Så om punktene jeg nevnte over er tilsiktet eller ikke er vanskelig å si, men i mitt tilfelle fører det til et fokus på hvordan orkesterets variasjoner stemmer overens med teksten, noe som er med å skape helhet i et til tider kaotisk lydbilde.

## Orkesterets fokus i lydbildet

Jeg vil nå se nærmere på orkesteret satt opp mot Owsinskis fokus-begreper for å kunne stadfeste orkesterets rolle i lydbildet. Dette er et arrangement der Skomsvoll helt klart bruker orkesteret i alle de ulike rollene, og med tydelige skifter i rolle fra del til del. Orkesteret har dermed ikke en satt rolle gjennom hele låta, men veksler mellom å fungere som alt fra fundament til *lead*, ofte i korte perioder og med raske skift til nye roller.

I introen har strykerene roller som *pads*, som supplerer pianoets akkompagnement til vokalen, før de raskt skifter roller i første A-del. Her er det kun strykerne som er hovedelementet i akkompagnementet, med kontrabass og cello i rollen som *fundament* og

bratsj og fioliner i en *rytme*-rolle. Over dette har vokalen *lead*-funksjon i tillegg til noen enkle *fills* i pianoet. I B-delen endres rollene igjen. Fire takter ut i delen går orkesteret over i en *pad*-funksjon igjen, med piano som det ledende akkompagnement-instrumentet og en *rubato* rytmikk som gjør at det ikke er en tydelig fundamentrolle i lydbildet. I instrumentaldelen kommer også rytmeseksjonen i Come Shine inn, og band og orkester dekker alle Owsinskis roller. Come Shines rytmeseksjon fungerer som fundament, mens Erlend Skomsvolls pianospill dekker både rollen som rytme og *lead*, med hans tolkning av melodien. Førstefiolinens sekundærmelodi fungerer dermed som *fills* til primærmelodien, med resten av strykergruppen som en *pad* under denne. Når vokalen så tar over *lead*-rollen i B-delen fyller pianoet, samt fioliner og bratsj, rytme-rollen, mens kontrabass og cello tar del i bandets fundamentrolle. Deretter kommer ”Disney”-delen der jeg vil påstå at strykerne fyller tre ulike roller samtidig som akkompagnement til Roggens *lead*-vokal. Ved å følge vokalens rytmikk gjennom hele delen med en tydelig puls skapes et fundament. De lange legatolinjene kan tolkes som *pads*, samtidig som innslagene av mer individuelle linjer i bratsj og andrefiolin dekker roller som *fills* i rommene mellom vokalens fraser. Arrangementet avsluttes med at strykergruppen intar rollen som rytme under trombonens *lead*-funksjon som solist.

Denne gjennomgangen forsterker inntrykket av Skomsvoll kreative og mangfoldige bruk av orkesteret i dette arrangementet. I løpet av låta fyller orkesteret samtlige av Owsinskis fokus-roller og ikke kun som et forsterkende element til bandet, som ofte kan være tilfellet i slike crossover-prosjekter. Orkesteret får stå på egne ben og dominere lydbildet i store deler av låta. Man kan diskutere om de mange skiftene av fokusroller kan oppfattes som kaotisk av noen lyttere. I en slik diskusjon mener jeg det er viktig å ta med Roggens vokal. Denne fungerer som en trygg *lead* over orkesteret, og jeg mener at vokalen på den måten demper noen av de overraskende skiftene. Om det oppfattes som kaotisk likevel er selvfølgelig subjektive vurderinger, som hver enkelt lytter må ta stilling.

## Oppsummering og kommentar

Etter å ha sett på instrumenteringen, først og fremst på et detaljnivå, er det viktig å se på helheten og stille seg følgende spørsmål: Hvorfor har Skomsvoll valgt å kun bruke strykergruppen, perkusjon og trombone i et prosjekt som er gjort med et fullt symfoniorkester?

Han har hatt muligheten til å bruke et fullt orkester, men har unnlatt å bruke treblåsgruppen og mesteparten av messinggruppen. Jeg tror noe av svaret kan ligge i spørsmålet jeg stilte i innledningen til dette kapittelet: Hvordan kan man gi nytt liv til en låt ”alle” har hørt mange ganger før? I arrangementen av denne låta til begge de nevnte albumene – både for jazzkvartett og symfoniorkester – har Skomsvoll forsøkt å fjerne seg fra klisjéen for å gi nytt liv til en låt som er spilt utallige ganger før *Come Shine* tok tak i den. Ella Fitzgerald gjør en mer tradisjonell jazzversjon av låta på albumet *Ella Fitzgerald Sings the Harold Arlen Songbook* (1991). Her brukes et storbandlydbilde supplert med vakre strykere. Skomsvoll går vekk fra både Garlands original og Fitzgeralds jazz-sound. I stedet for å fokusere på blåserne i orkesteret for å skape det mer tradisjonelle jazzsoundet, velger han å gjøre store deler av arrangementet i form av overraskende og, for denne sjangeren, utradisjonelle strykerløsninger.

Det harmoniske, tonale og rytmiske aspektet ved arrangementet er også viktige faktorer i svaret på hvordan arrangøren behandler en låt som er spilt svært mye før dette prosjektet. Det harmoniske grunnlaget er stort sett basert på det samme som brukes originalen med Judy Garland. Men Skomsvoll bryter også ut fra dette grunnlaget ved flere anledninger. Både i form av en utvidet tonalitet over de tradisjonelle akkordene, som for eksempel bruken av lydisk ved flere anledninger, men også i form av mer utfordrende reharmoniseringer. På den måten får lytteren både et grunnmateriale den kjenner godt, men også harmonisk og tonal fornyelse av dette materialet. I tillegg er det store rytmiske endringer. Hektiske partier i svært høye tempi blir plutselig avløst av seige rubatoakkorder, og gjør at lytteren stadig blir overrasket av arrangementets neste vending.

Et annet element som både innfrir et ønske om forventning og et ønske om fornyelse er arrangementets mange overraskende kontraster som er balansert med andre elementer som gjenkjennelse og forventning. Når den første A-delen starter med den berømte teksten og melodien er det nokså overraskende at det eneste akkompagnementet er 8-delsunderdelte pizzicato-linjer i strykergruppen. Men når det repeteres, denne gangen arco, skapes det gjenkjennelse og sånn sett muligens en aksept for det utradisjonelle hos lytteren. Rubato-akkordene i første B-del går over i et intenst og hektisk pianoakkompagnement i et overraskende høyt tempo. Det noe stressende pianospillet blir dempet av at kontrabass, cello og trombone kommer inn med trygge grunntoner på punkterte halvnoter i takt 63. På samme måte er overgangen fra et intenst akkompagnement i band og orkester til «disney-

stryk» i takt 117 svært overraskende, men part writing-teknikken i strykerne er noe mange lyttere har en knagg å henge på, som muligens gjør at gjenkjennelse demper overraskelsen. Dermed blir det eksperimentelle flere ganger dempet av tradisjonelle virkemidler.

Jeg nevnte i innledningen at Erlend Skomsvoll har hatt, det som i *bookleten* ble kalt en sampling- og remixing-tilnærming til arrangementen, til det aktuelle albumet med KORK. Skomsvoll presiserte i en mail at Bartok-referansen først og fremst er til hjelp for musikerne, og ikke et direkte sitat av Bartok på noe som helst vis. Men ved å se på arrangementet med et fokus på sitering og videreutvikling kan man absolutt trekke fram transkripsjonene og bearbeidingen av elementer fra Come Shines innspilling av samme låt fra 2002 som et eksempel på denne tilnærming til arrangementen.

Jeg stilte følgende spørsmål innledningsvis: Hvordan fungerer samspillet mellom intuitive jazzmusikere og notelesende orkestermusikere? Det er vanskelig å komme til en konklusjon basert på kun en innspilling av låta. Jeg vil likevel trekke fram et element jeg mener er påfallende. Skomsvoll lar orkesteret ha fokus i deres mest krevende partier. På den måten blir orkesteret hovedelementet som setter standarden for timing og driv, som bandmusikerne kan fargelegge. Når bandet har hovedfokus og setter en tydelig groove har orkesteret ofte enklere partier. Dermed vil jeg påstå at forholdet mellom intuitive jazzmusikere og notelesende orkestermusikere i stor grad fungerer bra i et arrangement som er bygd opp på denne måten.

## Kapittelkonklusjon

Etter å ha sett nærmere på Erlend Skomsvolls arrangement av "Somewhere Over the Rainbow" for orkester og jazzkvartett mener jeg at noe av det viktigste med dette arrangementet er hvordan Skomsvoll og hans jazzband møter orkesteret på orkesterets premisser. Orkesterets rolle som hoved-akkompagnement i flere deler, vekslingen mellom tydelig metriske og mer rubato, umetriske passasjer, og store variasjoner i orkestreringsteknikkene, gjør at orkesteret får mulighet til å være orkester. Der orkesteret i mange tilfeller kun blir en bakgrunns-tekstur bak bandet får det her en viktig rolle som akkompagnement, sidestilt med bandet de spiller med. Det at arrangøren også er musiker styrker nok også et prosjekt som dette. Forholdet mellom intuitive jazzmusikere og notelesende orkester-

musikere blir muligens nærere og tryggere ved å ha en arrangør/pianist som kan skape bro mellom de to gruppene. Han kjenner orkestermaterialet godt og kan lede jazzmusikerne gjennom dette, på samme tid som han kjenner sine musikere godt og kan lede orkesteret over disse. Ved å bruke orkesteret i forskjellige teksturer og roller i lydbildet, og basere arrangementet på en velkjent grunnharmonikk som også blir utviklet og utfordret mener jeg at Skomsvoll skaper en god forening mellom det velkjente og det ukjente i dette arrangementet.

# Kapittel 5: Dimmu Borgir og Prague Philharmonic Orchestra – Progenies of the Great Apocalypse

---

Arrangement: Gaute Storås

Dimmu Borgir og Prague Philharmonic Orchestra – black metal og symfoniorkester – for noen vil dette kanskje virke som det minst naturlige av crossoverprosjektene jeg legger fram, der kjole og hvitt møter liksminke og dobbel basstrommepedal. «The classical influence on heavy metal marks a merger of what are generally regarded as the most and least prestigious musical discourses of our time» skriver Robert Walser i sin bok *Running With The Devil* (1993:58). Er dette et prosjekt der høykultur møter lavkultur? Eller gjør et mektig, symfonisk og virtuost lydbilde i begge sjangere crossoveren helt naturlig? Walser støtter opp under den siste av de to teoriene ved å påstå at «to compare [heavy metal] with culturally more prestigious music is entirely appropriate, for the musicians who compose, perform, and teach this music have tapped the modern classical canon for musical techniques and procedures that they have then fused with blues-based rock sensibility» (Walser 1993:59). Walser snakker her om sjangeren heavy metal, mens jeg i dette kapitlet skal ta tak i black metal. Black metal oppsto på 1980- og 1990-tallet og kan spores direkte tilbake til Norge (Fay 2011). Det regnes som en undersjanger av heavy metal med mange av de samme kjennetegnene. Musikkannemler og programleder Asbjørn Slettemark uttaler at «norsk black metal har vært viktig som en døråpner for norsk musikk, den viser at Norge er i stand til å utvikle noe helt eget» (ibid.). Og med band som blant annet Dimmu Borgir i spissen har black metal utviklet seg til å bli en av Norges fremste musikalske eksportartikler (Eckblad 2009). Det symfoniske lydbildet er nok et av de viktigste kjennetegnene for Dimmu Borgirs stil. I forbindelse med sitt syvende album *Puritanical Euphoric Misanthropy* (2001) brukte de akustiske strykere for første gang i form av 12 musikere fra Göteborgs Symfoniorkester. De uttalte at de lenge hadde hatt lyst til å bruke

strykere. «Vi spiller symfonisk musikk. Med synth har det en tendens til å låte plast. Med ekte strenger har låtene vokst betydelig» (Oksnes 2001).

”Progenies of the Great Apocalypse” er hentet fra Dimmu Borgirs spellemannsvinnende album *Death Cult Armageddon* (2003), med orkesterarrangement skrevet av Gaute Storås, spilt inn av Prague Philharmonic Orchestra. Dette er altså, i motsetning til mine andre analyseobjekter, originalinnspillingen av låta, med symfoniorkester allerede fra første innspilling. I en låt som dette blir forskningsspørsmålene mine belyst på en annen måte. Hva blir annerledes når jeg nå skal ta tak i en black metal-låt? Hva slags parametere er viktige innen arrangeringen av en slik låt, satt opp mot de andre eksemplene? Klarer orkesteret å trenge gjennom muren av trommer og gitarer? Storås har samarbeidet med Dimmu Borgirs keyboardist Øyvind Mustharta i dette arrangementet. Har dette noe å si for orkesterets funksjon i lydbildet?

Dimmu Borgir har et veldig episk og symfonisk uttrykk fra før, noe Storås også presiserer i et intervju i forbindelse med bandets siste album *ABRAHADABRA* (2010) der Storås bidrar med orkester- og korarrangementer. “There have been several attempts of dressing up rock bands in suits, bow ties and symphonic splendor, to various degrees of success. Working with Dimmu Borgir is quite different. Their music is epic, thematic and symphonic already from the creation” uttaler Storås (lambgoat.com). Det virker opplagt at det helhetlige uttrykket mellom orkester og band oppnås på en helt annen måte når mange av de symfoniske ideene er på plass allerede før arrangeringen starter. Man skal likevel ikke ta det for gitt, og si at dette ville fungert uansett, men det er viktig å presisere hvordan ulike arrangementer blir skrevet på ulike premisser. I den japanske utgivelsen av *Death Cult Armageddon* er kun orkestersporene av ”Progenies of the Great Apocalypse” lagt ved som bonusspor. Dette viser også hvor mye bandet verdsetter den symfoniske delen av lydbildet, og det er utvilsomt også til god hjelp for meg at jeg kan høre orkesteret isolert i en analysesituasjon.

Elementer fra klassisk musikk er ikke noe nytt fenomen i heavy metal-sjangeren. Walser skriver om hvordan gitarister, helt tilbake til sjangerens begynnelse, har latt seg inspirere av europeiske komponister fra 1700- og 1800-tallet. «[A] writer for the leading professional guitar magazine said flatly that the single most important development in rock guitar in the 1980s was ”the turn to classical music for inspiration and form”» (Walser



1993:57). Harald Fossberg trekker også fram *Progenies Of The Great Apocalypse* (heretter: POTGA) som en av låtene som «viser at Dimmu Borgir har hatt et velutviklet symfonisk gen i lang tid» (2011) i sin anmeldelse av den storslåtte konserten med Dimmu Borgir, Kringkastingsorkesteret (KORK) og Schola Cantorum i Oslo Spektrum våren 2011.

Arrangering og orkestrering i black metal-sjangeren må til en viss grad baseres på andre parametere enn de andre analyseobjektene jeg tar tak i, og særlig ett spørsmål skiller seg ut som svært viktig i analysen av denne låta: Hva slags grep tar arrangøren for å få orkesteret fram i et mett band-lydbilde? Instrumentenes registre og dynamiske muligheter blir dermed viktigere i denne analysen, da Dimmu Borgir utgjør en massiv lydmur gjennom mesteparten av låta. Dette fører til at muligheten til å høres blir et større aspekt i orkestreringen av dette analyseobjektet enn i de andre. I tillegg til et høyt volum tar lyden av en metal-gitar opp store deler av frekvensspekteret som fører til at ”ledige” frekvenser, særlig i de lavere frekvensområdene, blir betraktelig færre, og en annen tilnærming til orkestrering må til. Det rent tekniske ved gitarens frekvenser vil jeg komme tilbake til senere.

Jeg har valgt å se nærmere på tre ulike deler av denne låta; introdelen, ”sangdelen” og ”mellomdelen”. I mangel på en tradisjonell vers-refreng-struktur har jeg valgt å kalle de to sistnevnte delene ”sangdelen”, grunnet den melodiose vokalen, og ”mellomdelen”, grunnet den tydelige funksjonen som mellomspill. Dette er altså ikke navn fra partituret eller lignende, men mine valg for å ha konsekvente titler gjennom oppgaven. Valget av deler er gjort for å få et bredest mulig inntrykk av orkesterets rolle. Introen viser et fortissimo tutti orkester, sangdelen viser orkesteret som akkompagnement til vokal, og mellomdelen viser en svært kontrasterende del når det kommer til dynamikk og arrangeringsteknikk. I analysen referer jeg ofte til Dimmu Borgirs lydmur eller muren av trommer og gitarer. Dette bruker jeg kun som et bilde på den voldsomme lyden som produseres av bandet. I tillegg bør det nevnes at jeg i noen tilfeller oppgir tidspunkt for når elementer jeg tar tak i skjer i låta. Disse tidspunktene er basert på albumutgivelsen (05:18) og ikke den forkortede versjonen som ligger på ulike strømmetjenester (03:36).

## Arrangering og orkestrering

### Intro (takt 1-16, 00:00-00:28):

Jeg vil først ta tak i introen som åpner opp for flere spørsmål rundt forholdet mellom band og orkester. Hvordan løses instrumentering, harmonikk og rytmikk i et mektig parti som dette? Hvordan kommer orkesteret fram når bandet gir alt? Hvordan forholder arrangøren seg til et ensformig akkordmateriale? "POTGA" begynner med et fortissimo tutti orkester og et fullt metal-band bestående av trommer, bass, to gitarer og piano/synth. Introen baseres på et rytmisk motiv (4-delstriol, 4-del, 4-delspause) kun spilt på tonen Eb av bassgitar, el-gitarer, kontrabass, cello, pauker, basstrombone og fagott. Takt 1 er kun tonen Eb i samtlige instrumenter i fem oktaver, delvis som rytmisk motiv og delvis som en heltone. Både det rytmiske motivet og et unisont tutti orkester skaper en veldig majestetisk stemning og stadfester med en gang låtas harde og mørke preg. Med dette motivet som rytmisk og tonalt grunnlag gjennom hele introen fungerer dette tydelig som et akkompagnement som resten av orkesteret spiller melodiske elementer over. Dette gjør at teknikken som brukes, i følge Walter Pistons oversikt, blir *melodi og akkompagnement*. Man kan argumentere for at 8-delstriolene i messingblås og strykere kan tolkes som *akkorder*-teknikken, men med en tydelig topptoneføring som videreføring fra melodien velger jeg å se på dette som en del av melodien og ikke et skifte i orkestreringsteknikk.

Instrumenteringen i dette partiet baseres mer på register enn instrumentgrupper. Instrumentene i de lave registrene (kontrabass, cello, pauker, basstrombone og fagott) dobler Dimmu Borgirs rytmiske motiv på tonen Eb gjennom hele partiet. Messinginstrumentene (bortsett fra den nevnte basstrombonen) og de resterende strykerne spiller doblinger av primærmelodien, samt de rytmiske partiene av denne i treklanger. Treblåserne er den vanskeligste instrumentgruppen å få fram i et arrangement som dette. De har hverken den tette messingklangen som kan trenge gjennom muren av gitarer eller antallet musikere som gjør at strykergruppen kan komme fram i lydbildet, og har derfor som oftest små ornamenterende motiver eller doblinger av messing og strykere.

Kunnskap om instrumentenes register og dynamiske muligheter blir svært viktig i arrangeringen av et symfoniorkester i et så høyt og mektig lydbilde som Dimmu Borgir produserer. Ved å sammenligne introen til "POTGA" med en oversikt over hvor blåseinstrumenter har sitt sterkeste og beste register (Lowell & Pullig 2003:3 ff.) ser man at

samtligje blåseinstrumenter ligger i det registeret der de har mulighet til å spille sterkest, noe som sannsynligvis er et svært bevisst valg av Gaute Storås. «[V]olume is an important contributor to the heaviness of heavy metal» (Walser 1993:45). Dette gjelder også orkesteret som er nødt til å ligge i riktige stemmeleier for å kunne tilføre noe til et band som, når det kommer til volum, stort sett ikke gir rom for noe annet enn det sterkeste de kan.

Ved å gå videre i Walter Pistons analysemetode og se nærmere på elementer som balanse og kontrast er det noe man kan se på fra to ulike vinkler i denne introen. På den ene siden er det 16 takter fortissimo i både orkester og band, og sånn sett et parti som er blottet for kontraster når det kommer til dynamikk, instrumentering og stemning. Går man nærmere inn og ser på rytmikken, da særlig i messingene og doblingene i strykere og delvis treblåsere, ser man en tydelig kontrast mellom de seige fjerdedelslinjene (takt 1-5) og de konsise triol-akkordene som følger etter. Harmonikken er svært basert rundt akkorden Ebm, som er tonika i dette partiet, men når det i takt 4 og 5 spilles en F/Eb gir det følelsen av et tonespråk basert på Bb harmonisk moll. Bruken av harmonisk moll kommer tilbake senere i låta også, og gir en følelse av et kjent tonespråk innen denne sjangeren. I tillegg er triolmotivene i messingene ofte innom 9. og 11. trinn i Ebm, ofte i sekundavstand til prim og kvint, som også gjør harmonikken mer dynamisk og spennende.

Med disse 16 taktene legges grunnlaget for en episk symfonisk metal-låt. Gaute Storås bruker orkesteret både for å forsterke den allerede kraftige dynamikken, men også til å utvikle en litt mer spennende harmonikk enn Eb-tonen som legger grunnlaget for hele introen. Som tidligere nevnt er dette den originale innspillingen, ikke et arrangement gjort til en senere anledning. Med en originalinnspilling mister man muligheten til en komparativ analyse med en tidligere versjon uten orkester, i stedet får man et arrangement som er laget for å utgjøre en del av låta helt fra første stund.

### **Sangdelen (takt 81-128, 02:17-03:00):**

Det neste partiet av låta jeg har valgt å se nærmere på er sangdelen. Dette valget gjør at jeg kan se nærmere på hvordan arrangementet fungerer som akkompagnement til vokal. «In a heavy-metal tune (...) a deeper, distorted guitar riff might take figure position throughout or share with the lead vocals» skriver David Machin (2010:116). I dette tilfellet deler vokalen posisjonen som hovedelement med gitaren, og utfordringen for arrangør og

orkester blir dermed å finne sin plass i lydbildet når de ikke lenger har rollen som primærmelodi som de tidligere hadde i introen.

Orkestreringsteknikken som brukes i dette partiet er først og fremst *melodi og akkompagnement* med band og orkester som akkompagnement til vokalens primærmelodi. I tillegg er det to ulike versjoner av *sekundærmelodi*; andrestemmen i vokalen som den ene, og ulike melodilinjer i stryk og treblås som den andre. Det er nettopp stryken og treblåsen som utgjør størsteparten av orkesterets rolle i dette partiet. Messinggruppen har, som nevnt tidligere, mulighet til å trenge gjennom lydbildet, men ligger i stor grad i samme leiet som den mannlige vokalen. Med vokalen som hovedfokus i mellomregisteret blir det dermed orkesterets lysere registre som står for sekundærmelodiene slik at de ikke går i veien for hverandre. Messinggruppen blir først og fremst brukt som akkordtoner i et driv inn og ut av overgangen mellom de to delene av dette partiet, sett bort ifra noen få akkordtoner i horn før og etter dette.

Det harmoniske i denne delen har utviklet seg noe fra den mer statiske harmonikken i introen. Det er modulert til F#-moll og også her baserer melodien og dens andrestemme seg på et harmonisk moll-tonespråk. I takt 94-96 (02:29) får vi akkordprogresjonen F#m – G – C#, som inneholder flere elementer som kan kommenteres. Som nevnt tidligere er tonearten nå F#-moll, og progresjonen F#m → G blir dermed tonika → durakkord på lavt 2. trinn, som gir en følelse av kirketonearten frygisk. Walser skriver om nettopp dette halvtone-trinnet mellom 1. og 2. trinn som det som gir frygisk den spesielle følelsen. «[T]his closeness means that the second degree hangs precariously over the tonic, making the mode seem claustrophobic and unstable» (Walser 1993:47). I tillegg til dette får vi spranget G – C#, altså et tritonussprang. Dette intervallet var i middelalderen kjent som djevelens intervall, og ble dermed mye brukt i komposisjoner for å symbolisere ondskap ("Tritone", oxfordmusiconline.com). En akkordprogresjon med et tritonussprang er ikke nødvendigvis uvanlig, for eksempel med tanke på tritonussubstituttens stilling i jazzharmonikk. Man skal derfor trå varsomt før man, i lys av at det er en *black metal*-låt, trekker paralleller til Satan og et noe utdatert syn på intervallers mening. Men med et intervall som i flere århundrer er forbundet med ondskap er det klart at man kan få assosiasjoner til dette i en mørk black metal-låt også. Rytmisk går de i denne delen over til 3/4, etter å ha spilt i 4/4 i partiet før, men tempomessig blir pulsen på fjerdedelene i partiet

før oppfattet som punkterte 4-deler i 3/4-partiet, og man får dermed en veldig naturlig overgang i taktskiftet.

Når Dimmu Borgir opptar store deler av bunn- og mellomregisteret er det interessant å se på hvilke elementer i orkesteret som kommer fram i lydbildet. Sekundærmelodien i fiolinene kommer godt fram grunnet registeret de ligger i i forhold til resten av bandet, og fungerer som et godt supplement til vokalen. Treblåserne kommer gjennom visse steder, men som oftest ikke. Dette skyldes nok først og fremst to elementer: De er betraktelig færre musikere enn en strykergruppe, i tillegg til at de har en mer luftig klang enn de distinkte fiolintonene. Resten av strykergruppa spiller en akkompagnementstekstur som veksler mellom lange akkordtoner og individuelle linjer. Dette er godt arrangert men dessverre vanskelig å finne i lydmiksen grunnet at de opererer i et svært opptatt frekvensspekter. *Black metal* er en sjanger som i stor grad er basert på en massiv gitarlyd og man kan derfor si at det er bedre at gitaren går på bekostning av orkesteret enn vice versa. Hvis man til en hver tid skulle skapt rom for orkesteret i lydmiksen, ville det gått på bekostning av et av de viktigste sjangerkjennetegnene, og det er derfor en svært forståelig løsning.

*Black metal* er en sjanger som i stor grad er basert på trøkk og høyt volum. Ved at orkesteret er vanskelig å høre i en slik produksjon kan man på den ene siden si at de taper kampen mot et band som har et større og sterkere lydbilde enn dem. Men man kan også påpeke at orkesteret både supplerer bandet med sekundærmelodier og fargeleggende strukturer, og underbygger den mektige stemningen i låta med store akustiske klanger under et elektrisk hoved-akkompagnement. Det er nettopp det siste jeg tror er meningen, og mener er styrken, med arrangementet – at arrangøren er klar over orkesteret sin rolle som supplement snarere enn hoved-akkompagnement og arrangerer deretter.

#### **Mellomdelen (t. 177-208, 03:43-04:12):**

Mellomdelen er den eneste delen som kontrasterer med den sterke dynamikken og muren av gitarer og trommer i resten av låta. Dette gir også rom for at arrangøren kan benytte seg av andre orkestreringsteknikker, da det å trenge gjennom bandet ikke lenger er en forutsetning for orkestreringen. Til tross for at delen er noe lenger velger jeg å avgrense til å se på kun takt 177-208. Teknikken Storås velger å bruke er, også her, *melodi og akkompagnement*. Vokalens ”strupesnakking” er ikke en tydelig melodi i ordets rette

forstand, men orkesteret er like fullt akkompagnement til vokalen i dette partiet. Instrumenteringen er kun strykere, en repeterende arpeggio i pianoet, og et kor som synger på lange akkordtoner<sup>8</sup>.

Når jeg har snakket om kontrastbruk i de tidligere partiene, har det først og fremst vært på detaljnivå. Denne delen er det første eksempelet på en tydelig kontrast i arrangementet og låta generelt. For Dimmu Borgir sin del er det en stor kontrast at det voldsomme bandet nå kun består av en pianoarpeggio, spilt som en virtuos klassisk inspirert 16-delslinje. Denne linjen skaper et driv, som gir assosiasjoner til barokkens viderespining, over de seige glissandolinjene i fiolinene. Dette skaper rom og muligheter for arrangeringsteknikker som ikke har vært hensiktsmessige tidligere i låta. Strykergruppen høres i sin helhet, og skaper sammen med pianoet akkompagnementet til vokalen. Når det nå er større rom for orkesteret kan Storås også benytte seg av glissandoer i førstefiolinene, som kommer godt gjennom i lydbildet og underbygger en psykotisk stemning i denne passasjen. Kontrasten mellom 16-delene i pianoet og de seige strykerne skaper et lydbilde som er stressende på samme tid som det er ”transeaktig” under den messende teksten om sannhet, frigjøring og anerkjennelse av det dyriske i mennesket. Den største kontrasten kommer på det rytmiske nivået. Fraværet av det tunge og tydelige rytmiske fundamentet i trommer, bass og gitarer skaper en enorm kontrast når det forsvinner. Dette fører til at det som isolert sett er en relativt flytende del, føles enda mer flytende hvis man tar med overgangen fra fullt band til orkester, kor og piano i beregningen. Denne sekvensen er nok også svært assosiasjonsskapende for mange lyttere. Gaute Storås har jobbet mye med filmmusikk og har også uttalt at det er det han liker best å gjøre (Odland 2010). I dette partiet kommer filmmusikkerfaringen til sin rett i Storås’ underbygning av teksten, og assosiasjonene kan lett gå i retning av mektige action-sekvenser eller mørke thrillere.

I dette partiet ser man at Storås bruker bandets fravær til å behandle strykergruppen mer isolert, med innslag av moderne elementer som bygger opp under låtas stemning. Nok en gang er det her snakk om å bruke orkesteret som et fokuselement når det er rom for det, og trekke det tilbake som supplement når bandet kommer inn i takt 209 (04:12).

---

<sup>8</sup> Koret er ikke med i partituret og vil dermed ikke bli analysert i like stor grad som orkesteret.

## Arrangementets forhold til teksten

Storås har som nevnt tidligere jobbet mye med filmmusikk og er gjennom dette arbeidet vant til å forholde seg til andre elementer enn det rent musikalske. Det ikke snakk om direkte ordmalerier i dette arrangementet, men jeg vil påstå at det er et arrangement som absolutt tar tekstens stemning på alvor. Låtas tittel – ”Progenies of the Great Apocalypse”, direkte oversatt til ”etterkommere av den store apokalypsen” – skaper forventning til en mektig låt med et arrangement som underbygger tematikken. Den instrumentale introen blir dermed det viktigste partiet for å innfri lytternes forventning skapt av låtas tittel. I en verden som mer og mer preges av ”klikkebaserte” lyttere i ulike strømmetjenester vil jeg påstå at låters intro ofte er et ”briste eller bære”-punkt for om de klikker seg videre eller fortsetter å høre. I denne låta mener jeg at Dimmu Borgir og Storås’ arrangement absolutt innfrir forventningene om en episk og mektig metal-låt i den instrumentale introen.

I sangdelen synges følgende tekst:

Discover and conceive the secret wealth  
and pass it unto your breed.  
Become your own congregation  
and measure the sovereignty of it's invigoration.

Med en slik mørk og mektig tekst åpnes det for en forståelse av at det må et stort og sterkt lydbilde til for å underbygge dette. Dermed er det viktig at det høye volumet i trommer og gitarer opprettholdes og at orkesteret, slik det gjør, går inn i en supplerende rolle for å underbygge bandets akkompagnement. Med et fremtredende orkesterarrangement i en slik del vil man muligens få ulike elementer som konkurrerer om oppmerksomheten og dermed svekker fokuset på vokal, tekst og et mektig akkompagnement.

Mellomdelen preges først og fremst av det store musikalske skiftet, men også av at teksten her har en annerledes struktur enn de andre partiene. Der det tidligere har vært en mer fortellende og til tider befalende tekst, går det her over i en messende tekst om ideologiske prinsipper:

We, who not deny the animal of our nature  
We, who yearn to preserve our liberation  
We, who face darkness in our hearts with a solemn fire  
We, who aspire to the truth and pursue it's strength

Vokalens strupesnakking akkompagneres av en drivende piano-arpeggio, en strykergruppe som underbygger de messende tekstlinjene med seige glissandoer i fiolinene og et kor som bidrar med et nærmest sakralt teppe i bakgrunnen. Fraværet av trommer, bass og gitarer setter også vokalen enda mer i fokus. Dette fører til at der musikken er på sitt dynamisk laveste, når det tekstlige sitt høydepunkt.

Som nevnt tidligere er det ikke snakk om direkte ordmalerier i dette arrangementet. I en låt med en slik mørk og ideologisk tekst er det heller ikke rom for ordmalerier og fargelegging av tekstlige bilder. Dermed blir orkesterets funksjon først og fremst å underbygge og forsterke stemningen som allerede er lagt i band og vokal. Dette mener jeg Gaute Storås gjør på en svært god måte.

## **Orkesterets fokus i lydmiksen**

Ved at orkesteret i stor grad kommer i bakgrunnen av Dimmu Borgirs volum, kan man spørre seg hvilken funksjon orkesteret har i et lydbilde som kan oppfattes som relativt mettet med kun bandets instrumenter. Jeg vil påstå at selv om Prague Philharmonic Orchestra i visse partier kan være vanskelig å finne i lydmiksen, utgjør de en svært viktig del av det symfoniske lydbildet som er en viktig del av Dimmu Borgirs lydbilde. Det er også opplagt at det høye volumet i bandet er et element som ikke kan tas vekk fra en produksjon i denne sjangeren. David Machin skriver: «[L]oudness relates to power (Schafer, 1977). In society those who have more power are allowed to have themselves heard and make more noise» (Machin 2010:116, referanse i originalen). Han trekker her paralleller til hvordan det er akseptabelt at maktinstitusjoner som for eksempel kirken og politiet lager mye lyd. Å sette et metal-band som Dimmu Borgir i samme posisjon som en etablert maktinstitusjon blir nok å gå litt for langt, men at muren av høy lyd fra scenen er et element som har muligheten til å skape en maktposisjon overfor fans i salen er nok utvilsomt et poeng.



Til tross for at det her er et symfoniorkester i tillegg til bandet, kan man trygt si at det dype, forvrengte gitarriffet utgjør den viktigste delen av lydbildet, og som nevnt tidligere tar en metal-gitar opp store deler av frekvensspekteret. «If there is one feature that underpins the coherence of heavy metal as a genre, it is the power chord» (Walser 1993:2). Denne tersløse akkorden er mer enn den høres ut, ettersom en power chord utgjør et mye større frekvensspekter enn den kvinten eller kvarten som spilles. Robert Walser skriver:

«Power chords are manifestly more than these two notes, however, because they produce resultant tones. An effect of both distortion and volume, resultant tones are created by the acoustic combination of two notes. They are most audible at high volume levels, and they are intensified by the type of harmonic distortion used in metal guitar playing. (...) The strongest resultant tone is produced at the frequency that is the difference between the frequencies of the main tones. If, for example, the open A string on the guitar (which vibrates at a frequency of 110 cycles per second, or 110 Hz) and the E above it (165 Hz) are played as a power chord, the the A an octave lower (165 – 110 = 55 Hz) will sound very prominently as a resultant tone» (Walser 1993:43).

Videre skriver Walser om hvordan distortion-effekten på sin side forsterker de lysere delene av frekvensspekteret som fører til at en power chord frekvensmessig utvides i begge retninger (ibid.). Dermed blir Owsinskis definisjoner av fokus i en populærmusikalsk lydmiks en viktig del av analysen for orkesterets rolle i denne låta.

Mesteparten av denne låta (alt bortsett fra mellomdelen) preges av et sterkt og tungt fundament. I introen spilles det rytmiske og tonale fundamentet av trommer, bass, gitarer, kontrabass, cello, fagott, basstrombone og pauker. Dermed åpner låta med en makt-demonstrasjon i bunnregisteret. Leadet spilles av messinggruppen og dobles av fioliner og bratsj og delvis treblåsgruppen, samt Mustapartas synth. Dette fører til at den tette messingklangen tilføres stryk og treblås i et lysere register slik at det kommer enda bedre fram i lydmiksen. *Rytme*-elementet er ikke tydelig representert i introen. Hvis noe skulle trekkes fram som denne funksjonen måtte det vært triol-akkordene i messingblåsere, strykere og delvis treblåsere. Men som jeg argumenterte for i orkestreringsavsnittet, velger jeg å tolke dette som en del av primærmelodien. Derfor mener jeg at leaden har en delvis rytmisk motstemme til fundamentet, snarere enn at det er et tydelig *rytme*-element i denne introen. Horn og deler av treblåserne spiller enkelte linjer som kan fungere som *pad*, og treblåserne har også enkelte løp som kan tolkes som *fill*. Men fra et auditivt ståsted er denne introens lydbilde først og fremst en mektig lead over et mektig fundament.

I sangdelen tar vokalen over lead-funksjonen akkompagnert av et mektig fundament av trommer, bass, gitarer, kontrabass og cello, samt fagott deler av partiet. Når det heller ikke her er en tydelig rytmisk motstemme til fundamentet, er det begrenset plass igjen til resten av orkesteret. Treblåsere, horn, fioliner og bratsj har linjer som kan tolkes som pad i en partituranalyse. Men i en auditiv analyse av lydmiksen er det kun fiolinen som oppfattes tydelig, grunnet det høye registeret og den distinkte tonen, i en lydmiks som er svært mettet i bunn- og mellomregister.

I mellomdelen skapes det rom for at strykerne kan utgjøre flere ulike roller ettersom trommer, bass og gitarer ikke spiller i dette partiet. Dermed blir kontrabassen det eneste fundament-elementet. Med lange tremolo-toner er den ikke en tydelig rytmisk grunnmur, men påtar seg rollen som tonalt og registermessig fundament. Rytme-elementet kommer her i pianoets 16-delsarpeggio som absolutt kontrasterer med kontrabassens lange toner. De resterende strykerne og koret fungerer som pad bak lead-vokalen, med fiolinens glissando-linjer som tydelige fills mellom vokalens tekstlinjer.

Det er særlig to elementer ved denne gjennomgangen av instrumentenes fokus jeg vil trekke fram. For det første er det interessant å kommentere at *fill* og *rytme* kun er tydelig representert i den svært sparsommelig instrumenterte mellomdelen av partiene jeg har sett nærmere på. Når arrangementet består av et fulltallig Dimmu Borgir og et tutti orkester, er fokuset først og fremst på *fundament*, *pad* og *lead*. Det andre jeg gjerne vil kommentere, er en påstand om at nettopp fraværet av rytme-funksjonen er med på å styrke fundamentet. Jeg mener at fraværet av rytmiske motparter til fundamentet gjør fundamentet enda tyngre og mer definerende. For det første åpner det for å styrke instrumenteringen i de funksjonene som brukes. For det andre fører det til at det tonale og rytmiske fundamentet får operere relativt uforstyrret, og dermed opptrer som enda mer tungt og mektig enn hvis det var andre rytmiske elementer i lydmiksen.

## Oppsummering og kommentar

Til tross for et noe til tider statisk lydbilde, med først og fremst Dimmu Borgir som hovedfokus og orkesteret som en fargepallett, har orkesteret også svært ulike funksjoner i løpet av låta. I den instrumentale introen har orkesteret en bærende og viktig rolle i

samspill med Dimmu Borgir. Særlig vil jeg trekke fram den rytmiske og melodiske arrangementen av messingblåserne som en viktig faktor i stadfestelsen av et mektig og episk lydbilde. I sangdelen er det i hovedsak bandet som akkompagnerer med innslag av sekundærmelodier i fioliner og treblåsere, og det resterende orkesteret som en utfyllende klangpallett. Mellomdelen skaper en pause fra det høye volumet og trøkket i band og orkester og skaper rom for å høre strykergruppen i sin helhet med innslag av moderne elementer som ikke ville kommet gjennom lydmuren i de andre partiene av låta. Dermed blir dette også det eneste stedet der orkesteret fungerer som hoved-akkompagnement.

Jeg spurte innledningsvis om det som har vært et gjennomgående tema for hele denne analysen: Klarer orkesteret å trenge gjennom muren av trommer og gitarer? Etter å ha sett nærmere på arrangementet mener jeg det er på sin plass med en omformulering av spørsmålet: *Prøver* orkesteret å trenge gjennom muren av trommer og gitarer? Det virker på meg som om Gaute Storås arrangerer orkesteret som et viktig og ledende element der det er rom for det, og som et underbyggende element til bandet der det ikke er rom for det. Om han noen ganger forsøker å få orkesteret fram på steder der de ikke når gjennom er vanskelig å si, men konklusjonen må være at symfoniorkesteret primært fungerer som en klangpallett som bygger opp under og stadfester Dimmu Borgirs symfoniske og episke uttrykk. Det at han har samarbeidet med Øyvind Mustaparta styrker også min teori om at orkesterets funksjon er nøye gjennomtenkt fra starten. Som keyboardist har Mustaparta den symfoniske rollen når bandet ikke spiller med orkester, og har dermed klare ideer om hvordan det symfoniske i bandets lydbilde skal fungere.

I tillegg må man heller ikke glemme at denne utgivelsen, som alle andre utgivelser, har blitt mikset for å oppnå bandets optimale sound, og at det er blitt gjort bevisste valg for å plassere orkesteret der de er plassert. I en live-setting står man overfor store utfordringer får å oppnå det samme lydbildet. Og i samtale med en av sangerne fra den tidligere nevnte konserten i Oslo Spektrum fikk jeg vite at Dimmu Borgir måtte skru ned til halvparten av sitt normale scenevolum for å oppnå en tilfredsstillende balanse. Dette belyser både det at orkesteret kan være vanskelig å høre ved flere anledninger, men også at det er en viktig del av lydbildet som fortjener sin plass.

## Kapittelkonklusjon

Dimmu Borgir og Prague Philharmonic Orchestra skaper sammen en mektig metal-låt. Og mitt fokus på at orkesteret ved flere anledninger ikke trenger gjennom Dimmu Borgirs lydmur må ikke tolkes som en kritikk av arrangementet. Men når man tar tak i arrangementen av et symfoniorkester i en black metal-produksjon, blir orkesterets fokus i lydbildet helt klart en faktor det er viktig å kommentere. Orkesteret har en viktig supplerende funksjon også i partiene der de først og fremst fungerer som en klangpallett. Personlig mener jeg at et symfonisk black metal-band som Dimmu Borgir absolutt kler et symfoniorkester. Som jeg skrev tidligere uttalte Dimmu Borgir at de symfoniske elementene i en synth har «en tendens til å låte plast». Med teknologien i 2013 for blant annet sampling av orkesterinstrumenter er nok bruken av ordet «plast» først og fremst en sjargong som heller betyr at de er svært fornøyde med å ha et fullt akustisk symfoniorkester snarere enn én keyboardist. Jeg kan også si meg enig i at Dimmu Borgirs lydbilde nyter godt av et akustisk orkester, både i de store orkestrale partiene, og når orkesteret først og fremst fungerer som en utfyllende klang. Men det er ingen tvil om at dette er en låt der det er bandet, og ikke orkesteret, som bærer låta fra start til slutt, men at dette også har vært tanken fra starten.

# Kapittel 6: Vamp og Kringkastingsorkesteret – 13 Humler

---

**Arrangement: Helge Sunde**

Høsten 2006 topper det norske ”vise-folkrock”-bandet Vamp og Kringkastingsorkesteret VG-listas Topp 40 Album med albumet *I Full Symfoni* (lista.vg.no). Den ble liggende på denne listen i 32 uker og gikk sannsynligvis med det, uten at jeg har sikre kilder på det, inn i historiebøkene som det mest suksessfulle albumet i Norge innen denne crossover-sjangeren. Dette åpner opp for et interessant spørsmål for dette kapittelet. Ville en Vamp-utgivelse på dette tidspunktet ha skapt like stor interesse uten orkester? Eller er samspillet med KORK en viktig faktor for suksessen? Prosjektet var ikke tenkt som en plateutgivelse, men først og fremst som en konsertproduksjon til NRK. Etter dette ble det miniturné, så en lengre turné, som etter hvert resulterte i at opptakene fra den opprinnelige konserten på Rockefeller i Oslo også ble gitt ut på cd og dvd (Hult 2006).

Jeg skal i dette kapittelet ta tak i låta ”13 humler”, som av blant annet Aftenposten (Andersen 2006) og VG (Bakkemoen 2006b) trekkes fram som en av de sterkeste låtene på albumet. Låta ble først utgitt som tittelspor på Vamps album fra 1996 og er opprinnelig en akustisk viseballade med teksten i fokus og et lydbilde som preges av kassegitar og Vamps Øyvind Stavelands bratsj. Til prosjektet med KORK er låta arrangert av Helge Sunde, en arrangør, komponist og musiker med en svært vidtspennende katalog innen blant annet storband, orkester og kammermusikk samt populærmusikalske crossover-prosjekter (MIC 2009). Låta har en strofisk form bestående av åtte vers med et instrumentalvers mellom det fjerde og femte verset. Dette gjør at mitt forskningsspørsmål om hvordan arrangøren holder interessen oppe i en repetitiv sjanger blir et viktig spørsmål for analysen.

## Arrangering og orkestrering

Jeg har valgt å se nærmere på fire ulike deler av ”13 humler”: Intro, 3. vers, 7. vers og 8. vers. Dette valget har jeg tatt for å se på bredden i arrangementet. Introen gir meg mulighet til å se nærmere på Helge Sundes behandling av humle-tematikken i låta, mens de tre versene er eksempler på tre ulike former for akkompagnement. 3. vers er orkester og akustisk gitar, 7. vers kun orkester, og 8. vers er orkester med fullt band. Dermed kan jeg se nærmere på hvordan Vamp og KORK fungerer i ulike grader av samspill.

### Intro (takt 1-16, 00:00-00:22)

Introen til ”13 humler” brukes som en overgang fra låta før og den korrekte tidskoden for starten på introen blir dermed 03:23 i ”Tilståelse”. Sunde skaper her en umetrisk og svevende tekstur som maler et tydelig bilde av humletematikken i låta. Teknikken han bruker her vil jeg absolutt tolke som en *kompleks tekstur*. Ikke i form av at det er flere av Walter Pistons arrangeringsteknikker samtidig, men i form av Pistons andre definisjon: «[A]n ensemble of many elements, none of which emerges as a primary element» (Piston 1955:409). Her er det helt klart snakk om mange elementer der ingen framstår som hovedelement. Instrumenteringen er et tutti orkester som på hvert instruments måte prøver å skape klangen av en humle. Treblåserne spiller ulike 16-dels motiver, triller, eller toner spilt med *flutter*, en tungeteknikk som skaper en rullende tone. Hornene spiller ulike toner ”stopped”, som vil si at hornet tettes med enten en hånd eller en mute. Dette skaper er mer nasal lyd enn den normale hornklangen. Trompetene spiller med harmon mute, som kan minne om humlens summing, mens trombonene og tubaen får beskjed om å spille sine toner med «buzz på munnstykke ad. lib. (humle)». Strykerne spiller også triller og lange toner med tremolo, samt et enkelt pizzicato-motiv i bratsj og cello. På denne måten får man både imitasjon av den faktiske humlelyden, i tillegg til at de raske 16-delene for mange kan bringe assosiasjoner til Rimsky Korsakovs ”Flight of the Bumblebee” i en slik kontekst.

Harpen kommer inn i takt 8 med en akkompagnerende 8-delsfigur, som blir doblet av en akustisk gitar fra takt 12<sup>9</sup>. Dette er en tydelig begynnelse på akkompagnementet som fortsetter når vokalen kommer inn i første vers, og jeg velger derfor å tolke harpen og gitaren som en *melodi og akkompagnement*-tekstur, til tross for at melodien er fraværende på dette tidspunktet. Harpens inngang fører også til at den svevende teksten får et

---

<sup>9</sup> Introen er noe kuttet i lydfilen, som gjør at harpen her kommer inn nesten med en gang. I tillegg skulle gitaren, i følge partituret, ha kommet inn sammen med harpen, men kommer inn fire takter senere.

hovedelement. Tidligere argumenterte jeg for at orkesteret spilte en *kompleks tekstur* blant annet fordi det manglet et hovedelement. Ved at den komplekse teksten er etablert før harpens innsats, og fortsetter over harpens akkompagnement, mener jeg at den fortsatt bør defineres som en kompleks tekstur. Når det første verset begynner i takt 17 (00:22) har Helge Sunde, med god hjelp fra låtas tittel, etablert tydelige assosiasjoner til humler allerede før teksten har begynt.

### **Vers 3 (t. 40-51, 01:18-01:47)**

I det tredje verset fungerer orkesteret som et tradisjonelt akkompagnement til Vamps vokal. Teknikkene som brukes er *melodi og akkompagnement* og en *sekundærmelodi*. Strykerne spiller lange akkordtoner under 8-delsfiguren i gitar-akkompagnementet og er det eneste orkesterelementet som brukes bortsett fra den nevnte sekundærmelodien. Denne inntreffer i takt 42-43 (01:23-01:28) og er en transkripsjon av en gitarmelodi spilt i terser fra den originale utgivelsen av låta. I denne versjonen spilles det av fløyter, harpe og fioliner, som fyller rommet mellom vokalens linjer. Når vokalen er ferdig med verset hentes humleteksten fra introen tilbake og blir i to takter brukt som mellomspill inn til det fjerde verset (01:42-01:47).

### **Vers 7 (t. 99-110, 03:41-04:11)**

I det syvende verset er orkesteret vokalens eneste akkompagnement, og kan dermed ikke støtte seg på den akustiske gitaren som de gjorde i tredje vers. For å skape en mer utfyllende akkompagnerende rolle har Sunde her skrevet et mye mer rytmisk akkompagnement til melodien, enn for eksempel i det tredje verset. Som erstatning for gitarens 8-dels-underdelte akkorder spiller bratsj og fioliner et pizzicatomotiv sammen med harpen. I tillegg spiller cello, fagotter og klarinetter et sekvensert 16-delsmotiv som skaper et driv i akkompagnement over kontrabassens grunntoner på helnoter. I de siste to taktene (t. 109-110, 04:06-04:11) hentes humleteksten inn i treblåserne, men ved at det kun spilles av denne instrumentgruppen på samme tid som bandet bygger opp til det åttende og siste verset kommer det ikke like godt fram som etter det tredje verset.

### **Vers 8 (t. 111-123, 04:11-04:41)**

I det åttende verset fortsetter bruken av *melodi og akkompagnement*, men denne gangen med hele Vamp, bestående av trommer, bass, akustiske gitarer, bratsj og vokal, i tillegg til orkesteret. Kontrabassen beholder helnotene på grunntoner og celloen bytter rolle med

bratsjen og fiolinene fra det syvende til det åttende verset. Celloen spiller nå et 8-dels pizzicato-motiv, mens bratsj og fioliner viderefører 16-delsmotivet som ble spilt av cello og treblåsere i verset før. I messinggruppen spiller horn, tromboner og tuba lange akkordtoner gjennom hele verset og treblåserne bidrar til akkompagnementet med mer individuelle linjer. Til tross for det mer melodiske aspektet i treblåserne vil jeg ikke tolke det som en sekundærmelodi, da jeg mener det er en tydelig del av akkompagnementet. I tillegg spiller Vamps Øyvind Staveland en bratsjlinje gjennom hele verset. Denne er ikke notert i partituret og kan tolkes som to ulike teknikker. På den ene siden spilles det lange akkordtoner som kan tolkes som en del av akkompagnements-teksturen i treblåsere og messingblåsere. På den andre siden blir den, grunnet Stavelands rolle som bandmedlem, mikset betraktelig høyere enn orkesterinstrumentene og kan sånn sett også tolkes som en sekundærmelodi grunnet fokuset den har i lydmiksen.

Ved å sammenligne syvende og åttende vers ser vi hvordan Helge Sunde gjør et klokt skifte av frekvensspekter i 16-delsmotivet. Når orkesteret opererer som eneste akkompagnement blir motivet spilt av cello, samt fagott og klarinett, de dypeste av treblåserne. Her er det ingen konkurrerende elementer i dette frekvensspekteret og motivet kommer godt fram. Når Vamp kommer inn i det åttende verset fører det til at midtregisteret i stor grad er opptatt med vokal og bandets gitarer, og 16-delsmotivet flyttes til fioliner og bratsj slik at det fortsatt kan beholde fokuset i lydmiksen i et mindre opptatt frekvensspekter.

Denne sangen har få store kontraster, mye på grunn av den strofiske formen med åtte vers. Når det instrumentale partiet mellom fjerde og femte vers også baserer seg på versets lengde og akkordprogresjon, blir det dermed ingen formmessige kontraster. Innen instrumentering og orkestrering er det større innslag av kontraster. I det tredje verset er det en stor kontrast i orkestreringsteknikk fra strykernes lange akkordtoner til humleteksturen med strykere, treblåsere, harpe og trompeter i takt 50 (01:42). Overgangen fra syvende til åttende vers (04:11) inneholder en stor kontrast i instrumentering og lydbilde i form av overgangen fra et rent orkester-akkompagnement til orkester og et fulltallig Vamp. Av rytmiske kontraster kan man nevne 8-dels pizzicatoen i bratsj og fioliner i det syvende verset satt opp mot treblåserne og celloens arco 16-deler. Dermed får man ikke bare to ulike rytmiske underdelinger, men også en tydelig kontrast i klang mellom de korte



pizzicato-tonene og de legato-spilte 16-delene. Men alt i alt er det ikke kontraster som er hovedpunktet og styrken i dette arrangementet.

## **Arrangementets forhold til teksten**

Teksten til ”13 humler” er først og fremst en skildring av ulike situasjoner i en sommerdag. Hvert vers er en ny skildring som avsluttes med tekstlinjen «på trappa står et norgesglass med merr enn tretten humler i». Teksten handler lite om humler, men med denne avslutningsfrasen i samtlige vers, samt låtas tittel, blir norgesglasset med humler rammen rundt låta. Og det er nettopp humlens summing som er det elementet Helge Sunde først og fremst har tatt tak i i sin tilnærming til arrangementets forhold til teksten. Hvis man ser nærmere på introen vil man faktisk finne 13 ulike elementer som sammen skaper humleteksturen.

1. 16-dels-motiv i treblås (1)
2. 16-dels-motiv i treblås (2)
3. 16-dels-motiv i treblås (3)
4. 16-dels-motiv i treblås (4)
5. 16-dels-motiv i treblås (5)
6. Flutter i fløyter
7. Triller på lange toner i treblåsere og fiolin 2
8. Horngruppens lange toner spilt ”stopped”
9. Harmon-klangen i trompeter og trombone
10. Buzz på munnstykke i tromboner og tuba
11. Slagverk-effekt i pauker og triangel
12. Lange toner spilt tremolo i fioliner og kontrabass
13. Pizzicato-motiv i bratsj og cello

Om dette er tilfeldig, eller et bevisst grep fra arrangøren for å gi hver av de 13 humlene en egen klang, er vanskelig for meg å svare på. Men at han prøver å fremstille lyden av humler stengt inne i et norgesglass er åpenbart.

Det tredje verset skildrer ulike objekter i en solfylt hage og har et akkompagnement som ikke kan knyttes direkte til teksten. Jeg vil likevel trekke fram et annet element i samspillet mellom orkester og vokalist. På slutten av den tidligere nevnte sekundærmelodien (takt 43, 01:27) spilles det en nedadgående glissando i fløyten. Over denne glissandoen kommer også en nærmest snakkende nedadgående glissando i vokalen over teksten «ein skål». Dette gjøres ikke i Vamps originalversjon og blir dermed et eksempel på det motsatte av at arrangementet kommenterer vokalen, nemlig at vokalen kommenterer arrangementet.

Når arrangementet roes ned med kun orkester som akkompagnement i det syvende verset er dette helt klart i sammenheng til teksten.

I hagen e så stille  
Ein UFO kunne trygt ha landa her  
Og de kunne spist litt ber  
Og reist tilbake igjen  
På trappa står et norgesglass  
Med merr enn tretten humler i

Harpen skaper sammen med fiolinene og bratsjens pizzicato-motiv et lett og luftig akkompagnement som speiler den stille hagen, mens 16-dels-motivet i cello og treblåsere minner oss på at det, til tross for at hagen er stille, fortsatt står et norgesglass med humler i på trappa. Dette 16-dels-motivet fortsetter i bratsj og fioliner i det åttende verset og blir sånn sett den eneste referansen til tematikken i låta i det verset. Ettersom det er siste vers bruker Sunde heller orkesteret til å gjøre verset til et dynamisk høydepunkt i låta, før sangen slutter med en kort outro med humletekstur.

Der det i andre låter kan være mer åpenbare sammenhenger mellom arrangement og tekst, ser vi her hvordan Sunde først og fremst tar tak humletematikken i låta. Med en stor humletekstur som intro og outro skapes rammen rundt arrangementet, som også inneholder humlereferanser i alle mellomspill og flere av versene.

## Orkesterets fokus i lydmiksen

Ved at Vamp veksler mellom å spille med fullt band, akustisk gitar og vokal, eller kun vokal, åpnes det for at orkesteret kan inneha flere av Owsinskis roller i lydmiksen i løpet av sangen. Jeg vil nå se nærmere på hvordan orkesteret opptrer i lydbildet i de fire ulike delene jeg har brukt i arrangering- og orkestreringsanalysen.

I introen fungerer harpen, og etter hvert doblingen i akustisk gitar, som det rytmiske *fundamentet*. Humleteksturen i det resterende orkesteret tar rollen som en *pad*. «A *pad* is a long sustaining note or chord» skriver Owsinski (2006:12). Hvis man ser på de individuelle stemmene i orkesteret, vil det ikke være riktig å kalle dette en *pad*, da det spilles 16-deler, triller og andre elementer som ikke kan tolkes som lange vedvarende noter. Men ved å tolke orkesteret, uten harpen, som en helhet vil jeg påstå at teksturen som skapes er en flytende lyd-collage med en tydelig *pad*-funksjon.

I det tredje verset er den akustiske gitaren og kontrabassen fundamentet. Gitaren er et tydelig rytmisk fundament, mens kontrabassen blir et tonalt fundament med sine pizzicato-spilte grunntoner, samt rollen som det dypeste instrumentet. Strykerne spiller her en *pad* som stemmer mer overens med Owsinskis tidligere nevnte definisjon i form av lange akkorder. I takt 42-43 (01:23-01:28) fungerer sekundærmelodien i fløyter, harpe og fioliner som et *fill* mellom lead-vokalens linjer.

Kontrabassens pizzicato på grunntoner er det tonale fundamentet også i det syvende verset. Det rytmiske aspektet av fundamentet vil jeg påstå at er 8-dels figuren spilt pizzicato i fioliner og bratsj. Celloen og de dypeste treblåserne spiller et 16-dels motiv og er sånn sett et mer drivende rytmisk element enn motivet i fioliner og bratsj. Men med et 8-dels-underdelt gitar-akkompagnement i de fleste versene mener jeg at det er mest naturlig å tolke 8-delene i fioliner og bratsj som en videreføring av dette, og dermed også som det rytmiske fundamentet. Dermed utgjør 16-dels-motivet i cello og treblåsere *rytme*-funksjon ved at de spiller en rytmisk motstemme til fundamentet. *Pad*-funksjonen spilles av Vamps Øyvind Staveland på bratsj og får en mer fremtredende rolle i lydmiksen. Ved at han er et bandmedlem blir hans strykerlinjer mikset som en del av bandet, og ikke som en del av orkesteret.

Det åttende verset er det eneste av partiene jeg tar tak i som involverer et fulltallig Vamp og et nesten fullt orkester (trompeter og slagverk er de eneste som ikke spiller). Trommer og bassgitar utgjør et tydelig fundament som suppleres av kontrabass og tuba, samt 8-dels-motivet i cello og harpe. Bratsj og fioliner utgjør fundamentets rytmiske motstemme med sitt 16-dels-motiv. I tillegg til dette spilles også den største *pad*-en i løpet av låta med tanke på frekvensspekter – fra tuba, via tromboner og horn til hele treblåsgruppen med fløyter på toppen. Jeg velger å tolke tubaen som det mørkeste instrumentet i denne *pad*-strukturen, til tross for at den med sitt dype register også er en del av det tonale fundamentet. Selv om denne teksten ikke er et viktig fokuselement, er det absolutt med på å løfte dette siste verset til å bli et dynamisk høydepunkt.

Som i all annen musikk innenfor vise-sjangeren er det også her teksten og vokalen som står i fokus. Og denne gjennomgangen av orkesterets fokus i lydbildet viser hva slags grep Helge Sunde har gjort for å holde fokuset på vokalens *lead*-funksjon. Det er svært lite bruk av *fill*, og de gangene *rytme*-funksjonen forekommer gjøres dette med 16-deler mot 8-deler. Dermed blir det ikke en åpenbar kontrasterende rytmisk funksjon som stjeler fokus fra vokalen. Den komplekse humleteksten blir kun brukt som intro og outro, i tillegg til at elementer av denne teksten også brukes som hale etter versene.

Til tross for at teksten og vokalen åpenbart er det viktigste i en slik låt, trenger man variasjoner i en sang med åtte vers og ingen kontrasterende deler. Variasjonene løses i hovedsak i form av ulik orkestrering og instrumentering og dermed tydelig dynamiske forskjeller i versene. Men kan fraværet av elementer med kontrasterende rytmer eller en *fill*-funksjon føre til at man savner et mer levende akkompagnement? Dette spørsmålet er helt klart åpent for subjektive svar. Jeg personlig mener at Sunde absolutt skaper rom for vokal og tekst. Kanskje litt for mye rom i noen tilfeller.

## Oppsummering og kommentar

Arrangeringen og orkestreringen i ”13 humler” er i stor grad preget av kompleksitet når orkesteret har fokus og en mer enkel akkompagnerende rolle når vokalistene synger. Introen stadfester humletematikken med en kompleks orkestrering som skaper en lydcollage som imiterer humlens summing. I de tre versene jeg har sett nærmere på, ser vi orkesteret i

ulike akkompagnements-teksturer. Det tredje verset viser en stryker-pad som underbygger den akustiske gitarens akkompagnement. Det syvende verset viser orkesteret som eneste akkompagnement til vokalen. Og det åttende verset viser orkesterets samspill med et fulltallig Vamp. Særlig i intro, mellomspill og outro, men også i flere av versene, har Sunde tydelige referanser til klangen av en humle og tematikken i teksten.

Ved hjelp av Owsinskis definisjoner av fokus i lydmiksen ser vi hvordan arrangementet har svært få innslag av *fill* og rytmiske elementer som kontrasterer med fundamentet. Dette skaper rom og fokus på vokalen og teksten, men gjør også at variasjoner og kontraster ligger på et mer helhetlig nivå i form av ulik instrumentering og forskjellige orkestrerings-teknikker i de ulike versene. Med mer bruk av *rytme* og *fill* ville man muligens fått flere kontraster og variasjoner på et detaljnivå, men dette ville muligens også gått utover fokuset på vokalen.

Vamp høstet svært gode kritikker for dette samarbeidet med KORK. Noen anmeldere var ikke like overbegeistret som andre, og Dagbladets anmelder Fredrik Wandrup skriver følgende: «På litt for mange sanger bidrar det smukke samarbeidet mellom band og orkester som et element som klinger vakkert, men demper uttrykket på en litt for snill måte» (Wandrup 2006). Dette åpner for noen interessante spørsmål. Fører Vamps fokus på tekst og et særegent vise-folkrock-lydbilde til at symfoniorkesteret blir et tredje element som demper de to første, snarere enn å tilføre noe nytt? «Dette er noe av det viktigste KORK har gjort, ikke minst får vi nå vist oss frem for resten av landet» sier daværende orkestersjef for KORK, Martin Revheim, til Aftenposten (Knapstad 2006). Dette prosjektet var helt klart en døråpner for KORKs publisitet i Norge. Men er det markedsføringen eller det musikalske som gjør at dette er det viktigste KORK har gjort? Dette er spørsmål som er vanskelige for meg å svare på, og som nok en gang åpner for et stort spekter av subjektive svar. Jeg mener likevel det er viktig å påpeke at til tross for publikumssuksess og gode salgstall, er det ikke nødvendigvis orkesteret som er det avgjørende elementet for at mine analyseobjekter blir omtalt som vellykkede prosjekter.

## Kapittelkonklusjon

Hvordan holder arrangøren interessen oppe i en ofte repetitiv sjanger? Hvordan forholder arrangementet seg til teksten og stemningen i låta? Og hvordan skaper arrangøren et helhetlig lydbilde av det symfoniske og populærmusikalske? Dette er mine forskningsspørsmål som jeg la fram i introduksjonen. Med den strofiske formen i ”13 Humler” har vi sett at arrangøren først og fremst varierer disse repetisjonene med ulik instrumentering. Men med ulik instrumentering følger også ulike arrangeringsteknikker når orkesteret skal inneha forskjellige roller i akkompagnementet. I tillegg brukes ulike rytmiske underdelinger for å skape varierende stemninger i versene. Jeg har også redegjort for hvordan arrangementet forholder seg til teksten og stemningen i låta. Spørsmålet om hvordan arrangøren skaper et helhetlig lydbilde mellom det symfoniske og populærmusikalske vil bli behandlet i det neste kapittelet. Der vil jeg sammenligne de fire analyseobjektene og se nærmere på elementer som helhet, likheter og forskjeller i de ulike arrangørenes arbeid.

# Kapittel 7: Sammenligning

---

Ved å analysere hvert enkelt arrangement isolert får man kartlagt den enkelte arrangørens løsninger i prosjekter med symfoniorkester i populærmusikk. For å få et mer helhetlig blikk på denne retningen innen satslærefeltet vil jeg nå se på de fire analyseobjektene samlet. Er det elementer innen arrangering og orkestrering som går igjen i de ulike arrangementene? Hvordan brukes de ulike instrumentgruppene i når orkesteret er eneste akkompagnement? Og hvordan brukes de når det er et fullt band i tillegg til orkesteret? Er prosjektene vellykkede? Dette er vesentlige spørsmål i denne sammenligningen. Jeg vil i tillegg behandle mine forskningsspørsmål om arrangementets forhold til tekst, samt hvordan arrangøren skaper et helhetlig lydbilde av fusjonen mellom symfoniorkester og populærmusikk.

## Orkestrering og arrangering

Hva kjennetegner de ulike arrangementene innen orkestrering og instrumentering? Er det tydelige likheter? Og kan arrangørens valg av teknikker og instrumentering si noe om prosjektene som helhet? Den mest opplagte likheten i crossover-sjangeren jeg har tatt tak i er den utstrakte bruken av *melodi og akkompagnement*-teknikken. Ved at alle analyseobjektene har vokal fungerer orkesteret i stor grad som akkompagnement gjennom de største delene av låtene. Men denne teknikken har også store variasjoner og ulikheter i de fire arrangementene. ”Eg Ser” er analyseobjektet der orkesteret er det eneste elementet i tillegg til vokalen. Dermed ser vi her en mer helhetlig og utviklende bruk av akkompagnements-teknikkene. Eivind Buene skriver mer og mer individuelle linjer som bygger opp mot det mektige mellomspillet etter det tredje verset før han stripper det ned i det fjerde verset. Dermed har akkompagnementet en tydelig utvikling og avslutning, også i form av det rent arrangementstekniske. I Erlend Skomsvolls arrangement av ”Somewhere Over the Rainbow” har også orkesteret et stort fokus i arrangementet. Men her ser vi tydelig forskjell fra Buenes gradvise utvikling av akkompagnementet, ved at Skomsvoll heller fokuserer på overraskende skifter og ulike arrangeringsteknikker i de ulike delene av låta.

”Progenies of the Great Apocalypse” (”POTGA”) og ”13 Humler” er de analyseobjektene der det populærmusikalske bandet bærer låta. Orkesteret fungerer i stor grad som et supplerende element til bandet, men begge låtene har også unntak der orkesteret er hovedfokus i akkompagnementet. I Dimmu Borgirs ”mellomdel” og i Vamps syvende vers, innehar orkesteret rollen som hoved-akkompagnement. I begge tilfeller ser vi at arrangørene utvider fokuset på orkesteret med arrangeringsteknikker som ikke ville fungert hvis orkesteret kun hadde vært supplement til bandet.

Med vokalen som primærmelodi i alle fire analyseobjekter kan arrangørenes bruk av *sekundærmelodi* også fortelle noe om hvilken vinkling de har valgt for sitt arrangement. I versene har Buene en økende bruk av sekundærmelodi inn mot det tidligere nevnte mellomspillet, som underbygger hans oppbygging og utvikling av orkesteret. Skomsvoll har på sin side ingen tydelige eksempler på sekundærmelodi i partiene med vokal, ettersom hans fokus ligger på varierende og komplekse akkompagnements-teksturer. I ”POTGA” ser vi hvordan Storås bruker sekundærmelodi i strykere og treblåsere i et høyt register der Dimmu Borgir ikke fyller frekvensspekteret. Dermed blir hans sekundærmelodi-bruk et eksempel på hvordan han som arrangør supplerer et band som fyller store deler av bunn- og mellomregisteret. Sunde har få innslag av sekundærmelodi i de partiene av ”13 Humler” jeg har tatt tak i. Dette kan nok delvis knyttes til at Vamps Øyvind Staveland spiller fiolin, bratsj og fløyte, og dermed er et naturlig sekundærmelodi-element i bandets lydbilde. Dermed blir det viktig at ikke orkesteret går på bekostning av et viktig kjennetegn for bandets *sound*.

Instrumentalpartiene er ofte en god pekepinn på intensjonen for å bruke symfoniorkester i disse prosjektene, og det er også her arrangørene får rom til å briljere og få fram et personlig preg. Ved at det kun er Kringkastingsorkesteret og Bjørn Eidsvågs vokal i ”Eg Ser” står Buene betraktelig friere enn de andre arrangørene i instrumentalpartiene. Introen og de to første mellomspillene blir brukt til en motivisk utvikling og oppbygging til det tredje mellomspillet der orkesteret virkelig får skinne. I outroen bruker han moderne elementer og får satt sitt personlige preg på arrangementet, særlig i form av hans klangbehandling i den avsluttende delen av outroen. I ”Somewhere Over the Rainbow” er det i vokalpartiene orkesteret har den bærende rollen. Instrumentalpartiene brukes først og fremst til å fusjonere orkesteret med et fulltallig Come Shine. Dermed blir jazz-lydbildet



etablert i instrumentalpartiene, mens vokalpartiene brukes til variasjoner og eksperimentering i orkestreringen.

I de to siste analyseobjektene har ikke arrangørene like store friheter til arrangementen ettersom orkesteret først og fremst er supplement til henholdsvis Dimmu Borgir og Vamp. Instrumentalpartiene står likevel fram som de partiene der arrangørene lar orkesteret skinne og, særlig i Helge Sundes arrangement, setter sitt personlige preg på låta. I introen i Gaute Storås sitt arrangement utgjør orkesteret en svært viktig funksjon for Dimmu Borgirs låt. Både i form av stadfestelsen av det episke og mektige lydbildet, men også ved at det stadfestes et tydelig symfonisk lydbilde fra starten, slik at man blir oppmerksom på at dette er et crossover-prosjekt. I ”13 Humler” bruker Sunde introen til både å sette et personlig preg på arrangementet, men samtidig også kommentere låtas tematikk i sin komplekse humle-tekstur.

## Instrumentering

«The strings section has been the chief lyric-harmonic element in the orchestra for much of the past two hundred fifty years» (Adler 2002:111). Rollen som det viktigste elementet i orkesteret gjelder helt klart også i de populærmusikalske crossover-prosjektene, og i populærmusikken generelt. I populærmusikalske utgivelser der man ønsker et symfonisk preg, brukes det ofte kun strykere, enten digitale eller akustiske, for å oppnå dette. I mine analyseobjekter ser man også at det helt klart er strykerne som har den viktigste rollen i orkesteret. De er det bærende elementet både i rollen som akkompagnement og i de andre arrangementsteknikkene, og er også den instrumentgruppen med flest muligheter for ulike arrangeringsgrep. Med det mener jeg de mange ulike egenskapene en strykergruppe kan ha. Først og fremst er de betraktelig flere enn de andre instrumentgruppene og har dermed et stort dynamisk spekter å spille på. De dekker også et stort register fra de dypeste kontrabasstonene til de høyeste fiolintonene, og kan dermed utfylle alle felter av frekvensspekteret. I tillegg gjør de ulike teknikkene, der vekslingen mellom arco og pizzicato er den mest brukte, at arrangøren har store muligheter til å tilpasse strykergruppen til en ønskelig rolle og *sound*. Av de fire arrangementene jeg har sett nærmere på vil jeg trekke fram bruken av strykerne i Skomsvolls arrangement av ”Somewhere Over the Rainbow”. Her veksler strykerne fra å spille store mettede rubato-akkorder til å spille

raske pizzicato-motiver. Senere går de fra å være et rytmisk supplement til bandet til å være det eneste akkompagnementet i en helt annet tekstur i den såkalte ”Disney”-delen. Om dette er velfungerende eller ikke er opp til hver enkelt lytter. Men at arrangøren her bruker strykergruppen på en kreativ og svært varierende måte er sikkert.

Treblåsergruppen har ikke den samme homogene klangen som strykerne, noe Adler også presiserer: «[T]he woodwind choir’s sound is heterogeneous (...) and is usually reserved for specific functions» (Adler 2002:229). Videre deler han inn tre hovedfunksjoner som treblåserne innehar i orkesteret: (1) Spille solopassasjer, (2) skape en harmonisk bakgrunn til strykernes forgrunn, (3) skape en kontrasterende klangfarge, gjenta en passasje tidligere spilt av strykerne, eller dele en passasje med strykerne, (4) doble andre instrumenter i orkesteret (ibid.). Disse funksjonene ser vi tydelig også i de populærmusikalske prosjektene. Det man også kan konkludere med er at treblåsernes funksjon blir mindre jo mer band det er. Ved at de hverken har strykernes antall musikere eller messingens sterke dynamiske register, får de som oftest en supplerende funksjon i prosjektene som involverer band. I ”POTGA” fungerer de stort sett som doblinger eller supplerende akkordtoner til akkompagnementet. De gangene de har mer individuelle linjer er dette svært vanskelig å høre i lydmiksen. Vamp har ikke et like sterkt og mektig lydbilde som Dimmu Borgir, som gjør at arrangøren har mulighet til bruke treblåserne i større grad. I humleteksturen spiller treblåserne en viktig rolle. Og i det syvende verset, der orkesteret fungerer som eneste akkompagnement, har de dypeste treblåserne en viktig funksjon i form av 16-delsmotivene de spiller sammen med celloen. Når et fulltallig Vamp så kommer inn i det åttende verset reduseres treblåserne til å spille lange linjer som underbygger det resterende akkompagnementet. Dette viser igjen at treblåsernes fulle potensial først og fremst brukes i rene orkesterpartier. Dette bekreftes også av Buenes arrangement av ”Eg Ser”. Med orkesteret som eneste akkompagnement brukes treblåserne i alle de fire funksjonene Adler legger fram. Jeg vil særlig trekke fram bruken av cluster-akkordene som repeteres og videreutvikles gjennom flere av versene, og utgjør et viktig element som både kontrast og som supplement til stryker-akkompagnementet.

Messinggruppen blir i stor grad brukt for skape dynamiske høydepunkter, noe som gjør at fraværet av messingklangen også er svært viktig for å oppnå denne effekten. «One of the most successful ways to build an orchestral climax is by holding back the use of certain instruments in order to save a certain color for a specific event» skriver Adler i sitt kapittel

om messing-orkestrering (Adler 2002:413). Denne effekten blir brukt, i større eller mindre grad, i samtlige av de fire arrangementene. I ”POTGA” er introen (som også gjentas senere i låta) det dynamiske høydepunktet. Det er også her messinggruppen er i størst fokus i løpet av arrangementet. Den mektige intromelodien og triol-rytmikken bæres av horn, trompeter og tromboner, og er et viktig element i etableringen av låtas stemning. I ”13 Humler” blir messingblåserne svært lite brukt i de syv første versene. Når det åttende og siste verset kommer, som låtas høydepunkt, spilles en stor messing-pad. Dette blir et tydelig eksempel på at arrangøren sparer denne klangfargen for å oppnå et klimaks når den kommer inn.

Skomsvoll sparer også bruken av messingklangen, men på en helt annen måte. Han bruker trombone som eneste messinginstrument, og bruker den lite før den får solo i outroen. Dermed er det ikke den store messingklangen som brukes som effekt, men trombonen som hovedfokus spares også her til slutten av låta. Av de fire arrangementene er det Buenes bruk av messinggruppen som skiller seg ut som det tydeligste eksempelet på å spare messingklangen til arrangementets høydepunkt. Etter at messinggruppen har vært så godt som fraværende fram til og med det tredje verset, kommer trombonene inn i starten av mellomspill 3. Deretter settes hornene inn, før trompetene kommer i det sangen når sitt klimaks med et nesten tutti orkester på varianttonearten i dur.

Det er to åpenbare ting man kan konkludere med når det kommer til orkestrering og instrumentering i slike crossover-prosjekter. Det første er at det er et tydelig skille mellom prosjekter der bandet har den bærende rollen og prosjekter der orkesteret har den bærende rollen. I dette tilfellet har orkesteret helt klart den bærende rollen i ”Eg Ser”, ettersom det ikke involveres et band. Men også i ”Somewhere Over the Rainbow” mener jeg at orkesteret innehar rollen som hoved-akkompagnement til tross for at det også involverer jazzkvartett. I ”13 Humler” og særlig i ”POTGA” er det bandet som bærer låta. Man ser tydelig at arrangørene i disse to låtene ikke har mulighet til å bruke det samme spekteret av arrangeringsteknikker og instrumenteringsløsninger som i de to førstnevnte arrangementene. Den andre åpenbare konklusjonen er at dette er et tydelig produkt av samspillet mellom bandet/artisten og deres låtmateriale, og arrangøren. Med dette mener jeg at det helt klart er personlige og individuelle løsninger som ligger til grunn for arrangørenes valg. Et forsøk på å stadfeste en felles arrangeringsstil for slike prosjekter vil bli for overfladisk. Arrangørenes individualitet bør tas på alvor.

## Symfonisk populærmusikk – fungerer det?

Etter en gjennomgang av de fire analyseobjektene kommer det vanskeligste spørsmålet i denne oppgaven: Fungerer det? Dette spørsmålet er selvfølgelig først og fremst opp til hver enkelt lytter, men jeg vil likevel gjøre et forsøk på å ta tak i noen parametere som kan gi en pekepinn på om prosjektene er vellykket eller ikke. Hva tilfører orkesteret til bandet/artistens allerede etablerte lydbilde? Hvordan forholder orkesteret seg til teksten og stemningen i låta? Opererer de ulike låtene i sjangre der symfoniske elementer er passende? Og er prosjektene populære hos publikum?

I ”Eg Ser” skaper orkesteret et nytt *sound* på en velkjent låt. Originalen er spilt inn med pianoakkompagnement, men låta er nok i ettertid mest kjent for å være akkompagnert av akustisk gitar eller en tradisjonell pop-kvartett med trommer, bass, piano og gitar. Dermed blir et fullt symfoniorkester et helt annet lydlandskap for Bjørn Eidsvågs vise-pop. På den måten kan man argumentere for at man ved dette arrangementet går vekk fra låtas egentlige sjangertilhørighet. Men ved at sangen er svært kjent for mange lyttere, kan en slik forandring også føre til at låta tilføres en ny dimensjon, som mange lyttere synes er spennende. På den andre siden kan et mektig symfoniorkester føre til at den trøstende teksten muligens mister noe av nærheten.

For Erlend Skomsvolls del er nettopp det å fjerne seg fra låtas tradisjonelle *sound* et av de viktigste elementene i arrangementet. Og han fjerner seg ikke bare fra de tradisjonelle cover-versjonene av ”Somewhere Over the Rainbow”, men også fra det tradisjonelle jazz-lydbildet man kanskje ville ha forventet av en jazzkvartett med symfoniorkester. Arrangeringsgrep som å bruke messingblåserne mer i retning av et storbandlydbilde må vike for en utradisjonell og svært varierende bruk av strykergruppen. Jeg personlig savner hverken låtas tradisjonelle *sound* eller et mer tradisjonelt jazzlydbilde, men vil trekke fram to punkter der noen lyttere muligens heller vil ha låta i en annen versjon. Det første er at de mange arrangeringstekniske, rytmiske og instrumenteringsmessige variasjonene i akkompagnementet kommenterer og fargelegger teksten på ulike måter. Men med mange brå overganger og store skifter i teksturer kan muligens fokuset bli dratt litt for mye mot det instrumentale og ikke det vokale ved noen anledninger. Det andre punktet er at dette er et prosjekt der Come Shines svært dyktige improvisatorer må følge faste rammer når det

kommer til form og instrumentering, og at orkesteret på den måten mulignes demper et mer lekent og improviserende lydbilde.

”Progenies of the Great Apocalypse” er for mitt vedkommende det crossover-prosjektet der symfoniorkesteret utfyller sjangerkjennetegnene best. For noen vil det kanskje virke fjernt at et klassisk orkester spiller med et *black metal*-band, men Dimmu Borgirs musikk karakteriseres som nettopp *symfonisk black metal*. Dermed er symfoniorkesteret et viktig element allerede i sjangerens tittel. Når bandet til vanlig spiller de symfoniske elementene på en synthesizer, er det for meg opplagt at et akustisk orkester trekker lydbildet enda nærmere den ønskede estetikken i denne sjangeren. Det interessante ved dette er at det arrangementet der orkesteret bærer låta minst, og i stor grad fungerer som en supplerende klangpallett, også er det arrangementet som, ut ifra de ulike sjangrenes prinsipper, er det mest velfungerende.

Jeg, personlig, mener at Vamp og Kringkastingsorkesterets ”13 Humler” på et vis faller mellom to stoler. Det må ikke misforstås som en kritikk mot selve arrangementet, som jeg mener er godt skrevet. Den komplekse humleteksturen er en svært kreativ tilnærming til låtas tematikk, og det akkompagnerende orkesteret har gode variasjoner på samme tid som det skaper rom for at fokuset skal ligge i tekst og vokal i en slik låt. Det jeg mener er det største problemet med dette prosjektet er orkesterets plass i sjangeren Vamp opererer i. Vamps ”vise-folkrock” er basert på enkle, velfungerende akkompagnementer til norske tekster med supplerende elementer som fiolin, bratsj og fløyte. Ved å involvere et symfoniorkester mener jeg at både Vamp og KORK må tone ned elementer som vanligvis styrker deres individuelle uttrykk, og at de dermed møtes på midten på en uheldig måte. Jeg mener at en Vamp-låt spilt av 50-60 musikere demper både noe av råskapen og nærheten i låtene. I tillegg kan det virke som om orkesteret ikke har mulighet til å spille ut sitt potensial, nettopp i et forsøk på å bevare noe av det originale Vamp-lydbildet.

Et annet aspekt av spørsmålet om dette fungerer eller ikke, er de ulike prosjektenes popularitet. Popularitet er et begrep det kan være vanskelig å definere. Salgstall, medieomtale, radiotid, turnéinntekter og publikumsrespons er noen av parametrene som kan brukes for å kunne si noe om en artists popularitet. Jeg har ikke mulighet til å ta tak i

alle disse, men vil muligens få en liten pekepinn på salgstall og popularitet ved å se på de ulike prosjektenes plassering på VG Lista Topp 40 Album (lista.vg.no)<sup>10</sup>.

Bjørn Eidsvågs plate *De Beste* (2009) er en samleplate der «Eg Ser» er den eneste låta med symfoniorkester. Dermed sier andreplassen på VG-lista svært lite om det symfoniske crossover-samarbeidets popularitet. Det som likevel er interessant å lese ut ifra grafen for dette albumet, er hvordan dette albumet kom tilbake igjen på lista like etter 22. juli 2011, over halvannet år etter det ble utgitt. Og i dette tilfellet mener jeg at det aktuelle arrangementet spiller enn stor rolle. Eidsvåg og KORK spilte Buenes arrangement av «Eg Ser» på minnegudstjenesten etter 22. juli, og VG-lista viser at mange mennesker sannsynligvis gikk til denne låta og dette arrangementet for å finne trøst i en vanskelig tid. Dimmu Borgir når også en andreplass med sitt album *Death Cult Armageddon* (2003). Noen fans av *black metal* vil muligens kalle Dimmu Borgir for kommersielle, men i konkurranse med annen *mainstream*-pop viser denne plasseringen at det er et svært vellykket album når det kommer til salgstall. Det er selvfølgelig vanskelig å si hvor mye Gaute Storås og Prague Philharmonic Orchestra har bidratt til dette, men jeg mener likevel at en rendyrking av bandets estetikk med et akustisk orkester helt klart fører til et enda mer attraktivt produkt.

Come Shines plateutgivelse med KORK oppnådde en 16. plass på VG-lista. En kommersiell pop-artist vil muligens ikke være fornøyd med en slik plassering, men for et norsk jazzband er dette et bevis på et unormalt godt platesalg. Har Skomsvolls orkesterarrangering bidratt til å nå et bredere publikum? Har det symfoniske elementet gjort musikken mer håndgripelig for uerfarne jazzlyttere? Det er umulig med et fasitsvar på slike spørsmål, men som jeg nevnte i innledningen, er symfoniske elementer noe den vestlige lytter har hørt mye av i både populærmusikk og filmmusikk i siste halvdel av 1900-tallet. Dermed kan dette aspektet av prosjektet muligens føre til et bredere nedslagsfelt for en jazzutgivelse. Vamp er i en helt egen posisjon når jeg nå tar tak i popularitet. Førsteplass på VG-lista og hele 32 uker som ett av Norges topp 40 album. Det er flere aspekter som spiller inn i denne suksessen. *Best of*-plater har ofte en tendens til å selge bra, og *I Full Symfoni* er nettopp dette, en samling av Vamps mest kjente låter. I tillegg har Vamp blitt et svært populært band i løpet av sin karriere, også med albumene uten symfoniorkester. Men

---

<sup>10</sup> Full kildehenvisning til de ulike albumene på VG-lista finnes i kildelisten.

til tross for Vamps stilling som et svært populært band, skal man ikke undervurdere prosjektet med KORR. Det er ikke sikkert det hadde blitt like suksessfullt med kun Vamp. Publikum vil ofte gjerne høre et låtmateriale de kjenner, men variasjon og fornyelse er noe publikum setter pris på, særlig i en tid der *youtube* er full av folks *cover*-versjoner av kjente sanger, med hundretusenvís av visninger. Dermed skal man ikke undervurdere effekten av å *cover* sine egne låter og gi dem et nytt musikalsk uttrykk, slik Vamp har gjort med denne utgivelsen.

## Oppsummering og kommentar

Etter å ha sett på analyseobjektene isolert er det viktig å få en mer helhetlig og sammenlignende tilnærming til de ulike prosjektene. I dette kapittelet har jeg sett på likheter og ulikheter i de ulike arrangørenes valg innen arrangering og orkestrering. Men jeg har også gått dypere inn i mer generelle spørsmål om prosjektene er velfungerende og om deres popularitet. Innen arrangeringen er det naturligvis en svært utstrakt bruk av *melodi og akkompagnement*-teknikken ettersom det er snakk om vokalmusikk. Men vi ser allikevel mange variasjoner og ulike tilnærminger til denne teknikken i de ulike kapitlene. Instrumentalpartiene gir arrangøren mulighet til å sette et personlig preg på de ulike låtene, og instrumenteringen følger i mange tilfeller Samuel Adlers definisjoner av de ulike instrumentgruppens roller i et symfoniorkester.

Jeg har også forsøkt å ta tak i det viktige men vanskelige spørsmålet om disse crossover-prosjektene er velfungerende. For å besvare dette har jeg tatt utgangspunkt i de musikalske aspektene jeg har sett på i analysen, men har også sett nærmere på prosjektenes popularitet. Et annet element som bør belyses i et kapittel som dette, er premissene for å starte opp et slikt prosjekt. Personlig er jeg noen ganger usikker på hva slags premisser som er viktigst. Ved å se enda bredere enn mine analyseobjekter, på denne crossover-sjangeren som helhet, kan det i noen tilfeller virke som om prosjekter med symfoniorkester fungerer som en stadfestelse av en suksessfull karriere, mer enn et ønske om å utforske et nytt musikalsk landskap. Dette gjør ikke nødvendigvis arrangementene mindre velfungerende. Det er dyrt å bruke et symfoniorkester, noe som gjør at initiativet til prosjektene kommer fra NRK ved flere anledninger. Dermed får man bruke Kringkastingsorkesteret mot at NRK får rettighetene til TV- eller radio-produksjon av prosjektene. Kan dette føre til at markeds-

førings-potensialet i en slik produksjon blir satt høyere enn det musikalske fokuset? Jeg vet ikke hvordan prosessen i forkant har vært for mine fire analyseobjekter, men spørsmålet jeg nettopp stilte kan delvis besvares basert på musikken. Erlend Skomsvolls arrangement for Come Shine og KORK er svært eksperimenterende og er åpenbart ikke skrevet for å tilfredsstille et kommersielt publikum eller for å stadfeste en suksessfull karriere. På samme måten er også det musikalske den helt klart viktigste premissen i Gaute Storås og Dimmu Borgirs låt, i og med at orkesteret først og fremst brukes for å oppnå en allerede etablert sjanger-estetikk.

Bjørn Eidsvåg og Vamp er, i Norge, de mest profilerte artistene blant mine analyseobjekter, og er dermed i en mer utsatt posisjon for å dømmes av fordommer om at slike prosjekter i noen tilfeller brukes for å krone en suksessfull karriere. Det ønsker jeg ikke å gjøre. Eidsvåg og Buene har skapt en versjon av «Eg Ser» som beveger seg i et svært annerledes musikalsk landskap enn originalen. Friheten som er gitt til arrangøren er et viktig argument for at det musikalske har vært den primære premissen for samarbeidet. Buene har satt et personlig preg på arrangementet, og elementer som den moderne outroen viser at kommersialitet og popularitet ikke har vært et viktig aspekt i produksjonen. VGs musikkannemelder mener at arrangementet gjør at låta mister mye av den trøstende intimiteten (Nilsen 2006). VG-lista viser at folk gikk til nettopp denne versjonen for å søke trøst etter 22. juli 2011. Dette viser nok en gang et gjennomgående tema i denne analysen og i all annen musikkanalyse. Lytternes ønsker og smak er individuelle og personlige meninger, som aldri kan, eller bør, samles i bastante påstander om musikken.

Vamps album *I Full Symfoni* ble svært godt likt av mange lyttere. Den symfoniske versjonen av deres mest kjente låter ga publikum en ny innfallsvinkel på et musikalsk materiale de kjente fra før. Om et samlealbum uten KORK hadde blitt en like stor suksess er umulig å svare på. Og hvis markedsføringsaspektet var en viktig del av premissene for prosjektet har nok dette vært minst like viktig for KORK som for Vamp. Det man uansett kan konkludere med er at førsteplass og 32 uker på VG-lista vitner om et svært vellykket prosjekt. Et prosjekt der arrangører og symfoniorkester spiller en vesentlig rolle og absolutt kan tildeles noe av æren for suksessen.



# Kapittel 8: Konklusjon

---

## Oppsummering

Ved å analysere fire ulike arrangementer i crossover-sjangeren med symfoniorkester og populærmusikk har jeg forsøkt å få svar på min problemstilling: Hvordan løser ulike arrangører prosjekter med populærmusikk og symfoniorkester, hvilke arrangeringsteknikker brukes og hvilke virkninger har dette på populærmusikken? Jeg har hatt fokus på arrangementene og det satslæretekniske og har derfor basert meg mer på en klassisk analysemetode enn metodiske tilnærminger fra populærmusikkforskningen, til tross for at jeg har analysert et populærmusikalsk låtmateriale. Dette er gjort for å få best mulig innsikt i arrangørens løsninger i arbeidet med å arrangere symfoniorkester til populærmusikalske låter. Min metode er basert på Walter Pistons orkestreringsanalyse, som suppleres med Bobby Owsinskis definisjoner av instrumenters fokus i en lydmiks. Dette valget er gjort for å få en oversiktlig orkestreringsanalyse og for å ha mulighet til å se nærmere på orkesterets funksjon og fokus i samspill med populærmusikalske artister. I tillegg til dette har jeg hatt en intersubjektiv hermeneutisk tilnærming, og jeg har etterstrebet en helhetlig analyse delvis basert på Joseph Kermans *criticism*.

Analyseobjektene ble valgt ut etter et ønske om å dekke et bredt spekter av populærmusikk i oppgaven, samt et ønske om å ta tak i både prosjekter der orkesteret akkompagnerer en vokalist alene, prosjekter med et fullt populærmusikalsk band, og prosjekter der orkester og band er mer sidestilt. Dermed har jeg oppnådd et analysemateriale der orkesteret opptrer på svært ulike måter.

I analysekapitlene har jeg sett på den enkelte arrangørs løsninger. Hvilke teknikker benyttes? Hvilke valg tas innen instrumentering? Hvordan stiller arrangementet seg til aspekter som variasjon, kontraster og balanse? Og hvordan forholder arrangementet seg til teksten? Dette har vært viktige spørsmål i den satslæretekniske hoveddelen. Med en drøfting av orkesterets fokus i lydbildet i tillegg, har jeg sett nærmere på samspillet mellom symfoniorkesteret og de populærmusikalske artistene. Hva er orkesterets rolle i lydbildet?

Er det orkesteret eller bandet som er det bærende elementet? Er det gjort velfungerende løsninger i arrangementen med tanke på fokusroller og frekvensspekter? Jeg har også gjort en mer helhetlig og sammenlignende analyse av de fire arrangementene i kapittel 7. Denne tilnærmingen til analysen har gitt meg mulighet til først og fremst å se på arrangementene isolert, men også se på relevante spørsmål om de fire analyseobjektene sammen. Jeg har også behandlet generelle spørsmål om crossover-sjangeren med symfoniorkester i populærmusikk.

## Konklusjon

Jeg forsto tidlig i oppgaven at det er én ting man umiddelbart kan konkludere med: Arrangementene er tydelige resultater av den enkelte arrangørens valg og løsninger, og en felles arrangeringsstil for denne sjangeren kan ikke avdekkes i mitt materiale, og vil derfor ikke være hensiktsmessig å definere. Men i de ulike arrangementene har jeg også kommet fram til aspekter som er mer gjeldende i denne sjangeren enn i andre sjangere.

I spørsmålet om hvordan det skapes et helhetlig uttrykk mellom det symfoniske og populærmusikalske, er det ett hovedspørsmål arrangøren må ta stilling til: Gjøres arrangementet for å rendyrke sjangeren den aktuelle artisten opererer i, eller gjøres prosjektet først og fremst for å utforske et nytt musikalsk landskap i en allerede kjent låt? Gaute Storås sitt arrangement av Dimmu Borgirs ”Progenies of the Great Apocalypse” er det tydeligste eksempelet på en rendyrking av sjangerens kjennetegn, mens Eivind Buenes arrangement for Bjørn Eidsvågs ”Eg Ser” er et tydelig eksempel på et arrangement som tar låta inn i et nytt musikalsk landskap. Det er altså flere måter å skape et helhetlig uttrykk mellom det symfoniske og det populærmusikalske. Man kan følge den aktuelle sjangerens kjennetegn, eller ta låta inn i et nytt musikalsk landskap og fortsatt skape et helhetlig godt resultat.

Et annet element som går igjen, men med svært forskjellige løsninger, er de ulike arrangørenes behandling av populærmusikkens ofte repeterende elementer. Her vil jeg trekke fram Helge Sundes instrumenterings-variasjoner i de åtte versene i Vamps ”13 Humler”, samt Erlend Skomsvolls tilnærming til variasjon og eksperimentering i Come Shines versjon av ”Somewhere Over the Rainbow”. Her ser man to svært ulike tilnærminger til repetisjonsaspektet. Sunde skaper først og fremst variasjon i form av ulike instrument-

sammensetninger og rytmiske variasjoner i akkompagnementet, mens Skomsvoll går mer eksperimentelt til verk med store skifter i arrangeringsteknikker, rytmikk og harmonikk.

I en sjanger som involverer populærmusikalske artister vil symfoniorkesterets samspill med disse artistene spille en stor rolle i arrangeringen. Først og fremst må det være klart hvem som er det bærende elementet i prosjektet. Er det orkesteret eller bandet som fungerer som hoved-akkompagnement? Eller er de to elementene mer eller mindre likestilt? I ”Eg Ser” er det kun orkesteret og Eidsvågs vokal, og Buene får dermed en mye større frihet til arrangeringen enn de andre arrangørene. I Gaute Storås sitt tilfelle må han arrangere et orkester som skal fungere i samspill med et hardtslående *black metal*-band som har funksjonen som hoved-akkompagnement. Dermed er det andre aspekter som spiller inn. Hvilke frekvensområder har rom for at orkesteret kan komme fram i lydbildet uten å ”konkurrere” med bandets instrumenter? Hvilke instrumenter og arrangeringsteknikker har dynamiske muligheter til å trenge gjennom et band? Når bør orkesteret utgjøre en viktig fokusrolle? Og når skal orkesteret fungere mer som en supplerende klangpallett til bandets hoved-akkompagnement? Min analyse har vist at Storås’ arrangement representerer velfungerende løsninger. Dette arrangementet demonstrerer etter min mening en generell god tilnærming til hvordan man skal behandle et symfoniorkester i samspill med et band.

Orkesterets forhold til vokalisten er også et vesentlig element i denne arrangeringsstilen. Symfoniorkesteret trer særlig inn i to ulike roller i samspillet med en vokalist. Den første er en erkjennelse av at tekst og vokal er det viktigste elementet i populærmusikken, og at orkesteret er arrangert deretter. Vokalen skal ha hovedfokuset i låta, og arrangeringen av orkesteret må ikke føre til at vokalens fokus kommer i andre rekke. Dette medfører at arrangørenes mest kreative og personlige løsninger oftest kommer i de instrumentale partiene, der orkesteret kan spille uten en vokalist som hovedfokus. Den andre funksjonen orkesteret utgjør i samspillet med vokalist er et forhold til teksten. Dette kan løses på ulike måter. Arrangementet kan brukes som en underbygning av låtas stemning, eller som mer ordmalende kommentarer til spesifikke deler av teksten. I ”Progenies of the Great Apocalypse” brukes orkesteret for å underbygge den episke og mektige stemningen i låta, mens Sunde og Skomsvoll har skrevet mer direkte kommentarer til teksten. Sunde kommenterer humleaspektet i ”13 Humler” med en kompleks humletekstur i et tutti

orkester, mens Skomsvoll tidvis følger tekstens utvikling, med store variasjoner i arrangeringsteknikker.

Et annet element er at disse arrangementene er tydelig skrevet ut ifra den klassiske tradisjonen. Buene skriver et mektig og følelsesladet instrumentalt høydepunkt i ”Eg Ser” med referanser til romantikkens symfoniske estetikk, i tillegg til en outro som kan minne om elementer fra den franske spektralskolen. Piano-arpeggioen i Dimmu Borgirs mellom-del gir assosiasjoner til barokkens viderespinnings-teknikk. Sundes intro til ”13 Humler” viser en utvidet bruk av instrumentenes klangmulighet, mer kjent fra samtidsmusikk. Skomsvoll retter også et blikk bakover i historien ved å gi strykerne beskjed om å ”tenke Bartok” i partituret. I tillegg til dette ser man også at bruken av de ulike instrument-gruppene stemmer godt overens med Samuel Adlers definisjoner av de ulike instrument-gruppenes roller i et symfoniorkester (Adler 2002).

Om arrangementene fungerer eller ikke er først og fremst opp til hver enkelt lytter. Men ut ifra min analyse vil jeg påstå at et velskrevet arrangement i denne sjangeren er et arrangement som setter vokalisten i fokus, men likevel er varierende og interessant, som forholder seg til teksten, men ikke stjeler fokus fra den, og som lar orkesteret opptre som et orkester på samme tid som det tar populærmusikken på alvor.

Denne oppgaven har avdekket mange viktige elementer i arrangeringen av symfoniorkester i populærmusikalske prosjekter. Det er stor bredde i musikalsk uttrykk, og et symfoniorkester kan brukes med godt resultat i låter fra vise-pop til *black metal*. Analysen har vist at det ikke er noen etablert mal for å løse disse arrangerings-oppgavene. Uansett uttrykk og tilnærming til arrangerings-oppgaven vil det i siste instans være lytteren som avgjør hva som er vellykket. De arrangørene som klarer å fange lytterens interesse vil, uavhengig av tilnærming og bakgrunn, være de som får størst suksess med symfonisk populærmusikk.

## Litteratur:

- Adler, Samuel 2002. *The Study of Orchestration (third edition)*, W. W. Norton & Company.
- Blokhus, Yngve & Molde, Audun 1996. *Wow! Populærmusikkens historie*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Cook, Nicholas 1994. *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press.
- Johnson, Mark 2008. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, University of Chicago Press.
- Kassabian, Anahid 2001, *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, Routledge.
- Kerman, Joseph 1980. «How We Got into Analysis, and How to Get out» i *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 2. University of Chicago Press, <http://www.jstor.org/stable/1343130> [Lesedato 20.02.12].
- Larsen, Peter 2005. *Filmmusikk: Historie, analyse, teori*, Universitetsforlaget.
- Lowell, Dick & Pullig Ken 2003. *Arranging for Large Jazz Ensembles*, Berklee Press.
- Machin, David 2010. *Analysing popular music – image, sound, text*, SAGE.
- Marschner, Bo 1990, «Det 19. Århundredes Musik» i Søren Sørensen og Bo Marschner (red.) *Gads Musikhistorie*, Gads Forlag.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*, Open University Press.
- Moore, Allan F. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate.
- Owsinski, Bobby 2006. *The Mixing Engineer's Handbook, Second Edition*, Thomson Course Technology.
- Piston, Walter 1955. *Orchestration*, New York: W. W. Norton & Company.
- Steen, Siren (red.), Eggum, Jan & Ose, Bård 2005. *Norsk Pop og Rockleksikon*, Vega Forlag.
- Toynbee, Jason 2000. Toynbee, Jason 2000. *Makin Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*, London: Arnold.

Treitler, Leo 1999. «The Historiography of Music: Issues of Past and Present» i (Red) Cook, N & Everist, M. *Rethinking Music*, Oxford Univeristy Press.

Walser, Robert 1993. *Running With the Devil – Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press.

### **Avisartikler:**

Andersen, Svein 2006. «Kledelig stort format», i *Aftenposten Morgen* 20.10.2006.

Bakkemoen Kurt 2006a. «Fra Mozart til black metal», i *VG* 07.11.06.

Bakkemoen, Kurt 2006b. «Vamp med KORK», i *VG* 20.10.2006.

Bjørnskau, Erik 2002. «Kringkastingsorkesteret reddet», i *Aftenposten Morgen* 11.06.02.

Eckblad, Bjørn 2009. «Mørk eksport», i *Dagens Næringsliv Morgen* 08.08.09.

Fantoft, Sissel 2003. «Jazz til folket. Come Shine fortsetter oppturen», i *Dagbladet* 16.12.03.

Fay, Hans Andreas 2011. «Hva er black metal?» i *Dagens Næringsliv Morgen* 20.04.11.

Fossberg, Harald 2011. «Storslagen kulturkollisjon» i *Aftenposten Morgen* 29.05.11.

Hult, Kine 2006. «Symfonisk plateslipp», i *Stavanger Aftenblad* 20.06.06.

Knapstad, Miriam Lund 2006. «Strøkent samarbeid», i *Aftenposten Morgen* 20.10.06.

Kristensen, Eivind 2009. «Vil nekte egen musikk i begravelser», i *Dagbladet* 19.12.09.

Mosnes, Terje 2003. «En klassiker av en åpningskonsert», i *Dagbladet* 03.07.03.

Nationen 2009. «Oppsummerer, men hviler ikke», i *Nationen* 23.10.09.

[http://web.retriever-  
info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=05501720  
09102322279&serviceId=2](http://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=0550172009102322279&serviceId=2)

Nilsen, Morten Ståle 2009. «De Beste», i *VG* 20.10.09.

Oksnes, Bernt Jakob. «Dimmu Borgir om mysteriene, religionen, satan-flørtten, spellemannsshowet, norske musikere... og verdenssuksessen », i *Aftenposten Aften, Oslopuls* 13.03.01.

Wandrup, Fredrik 2006. «Det går strykende», i *Dagbladet* 24.10.06.

## Musikk:

- Come Shine 2002. «Somewhere Over the Rainbow», *Do Do That Voodoo*, Curling Legs/Musikkoperatørene.
- Come Shine 2003. «Somewhere Over the Rainbow», *In Concert With the Norwegian Radio Orchestra*, Curling Legs/Musikkoperatørene.
- Dimmu Borgir 2001. *Puritanical Euphoric Misanthropy*, Nuclear Blast/Sony Music.
- Dimmu Borgir 2003. «Progenies of the Great Apocalypse», *Death Cult Armageddon*, Nuclear Blast/Sony Music.
- Eidsvåg, Bjørn 1983. «Eg Ser», *Passe Gal*, Kirkelig Kulturverksted/Musikkoperatørene.
- Eidsvåg, Bjørn 2009. «Eg Ser», *De Beste*, Petroleum Records/Sony Music.
- Fitzgerald, Ella 1991 (Først utgitt 1961). «Over the Rainbow», *The Harold Arlen Songbook, Vol. 2*, Verve.
- Vamp 2006. «13 Humler», *I Full Symfoni – Med Kringkastingsorkesteret*, Major Studio/Universal.
- Vamp 1996. «13 Humler», *13 Humler*, Major Studio/Universal.

## Internett:

- Anderson, Julian. «Spectral music», i *Grove Music Online*  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50982>  
[Lesedato 17.10.12].
- Bent, Ian D. & Pople, Anthony. «Analysis, §I: General», i *Grove Music Online*  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg1#S41862.1> [Lesedato 13.09.12].
- Fallows, David. «New musicology», i *Grove Music Online*  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4712?q=new+musicology&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4712?q=new+musicology&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) [Lesedato 20.09.12].
- lambgoat.com. «Dimmu Borgir prepares new album»,  
<http://lambgoat.com/news/view.aspx?id=14583> [Lesedato 15.01.12].
- Leonard, James. «Somewhere Over the Rainbow (for the film The Wizard of Oz)»,  
<http://www.allmusic.com/composition/somewhere-over-the-rainbow-for-the-film-the-wizard-of-oz-mc0002377751> [Lesedato 25.02.13].
- MIC 2009. «Sunde, Helge Havsgård»,  
<http://www.mic.no/nmi.nsf/doc/art2002070912355662788738> [Lesedato 25.02.13].

Norsk Jazzarkiv 2011. «Skomsvoll, Erlend»,  
<http://www.mic.no/nmi.nsf/doc/art2006080909251916324101>  
[Lesedato: 25.02.13].

Odland, Anne Myklebust 2010. «Portrett Gaute Storås», i *Musikk-kultur*  
[http://www.musikk-kultur.no/nyesider/artikkel\\_1.asp?id=958](http://www.musikk-kultur.no/nyesider/artikkel_1.asp?id=958)  
[Lesedato: 14.04.13].

Pollack, Howard. «Walter Piston (Hamor)», i *Grove Music Online*  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21851?q=walter+piston&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21851?q=walter+piston&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) [Lesedato 02.09.12].

Snarrenberg, Robert. «Schenker, Heinrich», i *Grove Music Online*  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24804?q=heinrich+schenker&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24804?q=heinrich+schenker&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) [Lesedato 15.09.12].

"Tritone." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev.. *Oxford Music Online*. Oxford University Press,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e10439>  
[Lesedato 02.04.13].

#### **VG-lista:**

- Bjørn Eidsvåg, *De Beste* <http://lista.vg.no/artist/bjoern-eidsvaag/album/de-beste/11313> [Lesedato 22.04.13].
- Come Shine, *In Concert* <http://lista.vg.no/artist/come-shine-norwegian-radio-orchestra/4087> [Lesedato 22.04.13].
- Dimmu Borgir, *Death Cult Armageddon* <http://lista.vg.no/artist/dimmu-borgir/album/death-cult-armageddon/7761> [Lesedato 22.04.13].
- Vamp, *I Full Symfoni* <http://lista.vg.no/artist/vamp/album/i-full-symfoni-med-kork/9481> [Lesedato 22.04.13].



# Vedlegg

---

Vedlagt følger partiturer for alle analyseobjektene. Hvis analysen dekker deler av en låt, er kun de relevante delene vedlagt.

Partiturene er beskyttet av opphavsretten. De er derfor kun tilgjengelig i utgaven som innleveres til sensur.

Partiturene er trykt med tillatelse fra de aktuelle arrangørene.